

HABITAR O REAL, COMPOR O PROVÁVEL
Enquadramento e sequência espacial
nas villas de Adolf Loos

PAULO RICARDO DA SILVA GUERREIRO

Orientado pelo Professor Vítor Manuel Oliveira da Silva

Tese de Mestrado

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

2015

NOTA PRÉVIA

O presente texto está redigido segundo o vigente acordo ortográfico. As citações em língua portuguesa redigidas segundo a grafia antiga são adaptadas para corresponder ao acordo atual.

Procedeu-se a uma tradução livre das passagens em língua estrangeira.

Aos meus pais e à Mana, os meus grandes amores.

Ao Wilfred, que me fez perceber a maratona.

À minha família, sempre presente.

À Vera.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Vítor Silva, pela sua postura invariavelmente imaculada e exemplar, a todos os níveis.

Ao Professor Camilo Rebelo, pela disponibilidade e apoio.

A toda a estrutura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Ao Centro de Estudos Adolf Loos na Villa Müller, Praga, particularmente a Hana Horáčková.

Aos arquivos do RIBA no Museu Victoria & Albert, Londres, e da Galeria Albertina, Viena.

RESUMO

A presente tese sustenta a construção de um conceito de enquadramento em arquitetura, interpretando a sua aplicação na obra do arquiteto Adolf Loos, nomeadamente nas casas unifamiliares da sua autoria.

O trabalho deste arquiteto sintetiza as influências do iluminismo francês, as características do contexto cultural anglo-americano oitocentista e os desenvolvimentos conceptuais impulsionados pelo movimento pitoresco europeu.

Partindo do método de planeamento visual e colocando a experiência empática do sujeito no centro do pensamento de projeto, Loos sistematizou uma metodologia de enquadramento arquitetónico, cujo objetivo é a sugestão progressiva da ideia de particularidade.

ABSTRACT

The present thesis supports the construction of a concept of framing in architecture, interpreting its application in the work of architect Adolf Loos, particularly in his single-family houses.

The work of this architect synthesizes the influences from the French Enlightenment, the features of the nineteenth-century Anglo-American cultural context and the conceptual developments of the European picturesque movement.

By basing his work on the method of visual planning and by placing the empathic experience of the subject at the center of design thinking, Loos systematized a methodology of architectural framing aimed at the progressive suggestion of the idea of particularity.

ÍNDICE

Introdução	15
------------	----

I. Fundamentos

1. Fundamentos para a construção de uma ideia de enquadramento	21
2. O conceito de quadro em três momentos	25

II. Casos de Estudo

1. Karma – 1906	40
2. Steiner – 1910	55
3. Scheu – 1913	60
4. Rufer - 1922	66
5. Müller - 1930	70

III. Forma

1. Loos e o princípio de formalismo	77
2. Classicismo, iluminismo e pitoresco na obra loosiana	85
3. O planeamento visual como estratégia de enquadramento	97
4. Disciplinando o pitoresco: As origens do <i>Raumplan</i>	111

IV. Imagem

1. Loos pelos olhos de Alberti	123
2. Enquadramento e Einfühlung	131

V. O Sistema de enquadramento na arquitetura de Adolf Loos

1. A volumetria exterior e a ambiguidade da fachada loosiana	139
2. A coluna como elemento de composição	145
3. O vão	151
4. A chegada	157
5. A ideia loosiana de “sala”	165

Considerações finais	171
----------------------	-----

Bibliografia

Referenciação das imagens

Introdução

A bela ilusão da clareza

“(...) A origem é o alvo.”

KRAUS, Karl, *Palavras em versos* (“*Wörter in Versen*”), 1919

A frase citada está propositadamente isolada do seu contexto. Deste modo, pretende-se replicar o momento em que, pela primeira vez, estas palavras se cruzaram num percurso pessoal que levaria à construção da presente tese, numa data já esquecida, num contexto remoto, já nublado pelo tempo passado. A correlação entre esse primeiro impacto e o presente trabalho não é direta; no entanto, esta frase expressa um pensamento orientador sempre presente e que resume com eloquência o processo de construção de uma tese.

Pense-se nesta última palavra, *tese*. Subjacente a todo o trabalho desenvolvido como estudante de arquitetura e, posteriormente, como arquiteto, está a ideia que essa palavra veicula. Sucintamente, esta implica um tema, um objeto de estudo, uma metodologia interpretativa e uma análise crítica o mais instruída possível.

Neste caso, o objeto de estudo é a obra do arquiteto Adolf Loos, particularmente as casas unifamiliares que projetou, interpretadas a partir de um tema claramente delimitado, o conceito de enquadramento e a sua formalização. A argumentação será, nesse sentido, construída de modo a tornar progressivamente mais detalhada uma definição deste conceito, interpretado à luz do contexto da obra de Loos e apoiado por considerações prioritariamente formais.

As razões que motivam a escolha do tema deste trabalho são de vária ordem. Em primeiro lugar, por motivos diretamente relacionados com o arquiteto em questão. Compare-se, num exercício relativamente empírico, o número de artigos e citações dedicados à arquitetura e aos textos de Adolf Loos com aqueles relativos a Frank Lloyd-Wright, Mies van der Rohe ou Le Corbusier, nas publicações periódicas de arquitetura próximas da realidade portuguesa. Numa escala ainda mais próxima do contexto desta tese, compare-se o número de monografias dos autores referidos na biblioteca da FAUP. Chegar-se-á à conclusão de que, apesar das respeitadas referências à figura de Loos e a alguns dos seus projetos, particularmente ao edifício para a firma Goldman & Salatsch na Michaelerplatz vienense, o seu destaque é inferior ao das outras figuras mencionadas. É certo que as comparações propostas, por si só, não serão suficientes para comprovar o desequilíbrio apontado, pela diversidade de fatores que o podem explicar. Ainda assim, pensa-se que é seguro afirmar que a influência de Adolf Loos no contexto académico, especificamente no português, é relativamente discreta quando comparada, por exemplo, com as linhas *corbusiana* e *miesiana*, cuja omnipresença

levou à generalização destes epítetos, não raramente associados a um mimetismo formal, mais imediato do que uma abrangente afinidade de ideias.

O presente trabalho pretende ser um contributo para alargar o alcance da obra de Adolf Loos e para a tornar mais presente no debate arquitetónico, deslocando-a da sua posição relativamente marginal (mesmo ressalvando que essa marginalidade não deriva de uma desvalorização qualitativa, mas sim de uma menor notoriedade quantitativa). Consequentemente, um dos objetivos da presente tese é o de propor a figura de Loos não apenas como um tesouro guardado a média luz, mas como um elemento fundamental para a compreensão da arquitetura contemporânea, quer no seu substrato teórico, quer na sua dimensão mais estritamente formal. Neste capítulo, pretende-se contribuir para uma maior familiaridade com os elementos da sua arquitetura, codificando-os e sistematizando-os.

Num segundo campo de razões, o presente trabalho é motivado por uma interpretação pessoal do cenário arquitetónico contemporâneo, marcado por uma diversidade aparente de metodologias de trabalho e de consequentes resultados formais, na qual a hiperespecialização tem um peso determinante. Crê-se que esta condição de tendencial dispersão resulta, paradoxalmente, numa cada vez maior polarização das tendências do discurso. Segundo a dinâmica atual, tende a acentuar-se o contraste entre a hiperatividade digital abstrata e frequentemente autorreferencial (aceitando a hipótese dessa possibilidade) e uma cada vez mais mediática redescoberta da arquitetura “concreta”, exacerbadora do autóctone, do comunitário, e inclusive do *clássico*, termo aparentemente redescoberto e tido como fator diferencial no novo discurso de uma arquitetura que pretende ser vista como culturalmente consciente.

Ambos os pólos, cuja descrição generalista terá sido, admite-se, imprecisa e hiperbolizada, não são suficientemente compatibilizados ou articulados através dos princípios que, apesar de tudo, partilham. Por esse motivo, é cada vez mais premente trazer à superfície um pensamento aglutinador. O trabalho de Adolf Loos, projetado para o tempo atual, pode ter esse papel, sendo que o foco no conceito de enquadramento deriva desta intenção aglutinadora e clarificadora. A exploração deste conceito, complementada com uma interpretação da ideia de *imagem*, pretende sugerir que a arquitetura se baseia, em larga medida, na necessidade fundamental de *enquadrar*. O presente trabalho apresenta uma proposta de significado para este termo.

A ideia expressa pela frase de Karl Kraus é, neste sentido, cada vez mais pertinente. A sua mensagem poderá dar azo a associações turvas, mas a sua essência é transparente e orientadora. É o seu inconstante grau de clareza que a torna bela e merecedora de cíclicas releituras. De que “origem” fala Kraus? Ou, para reduzir esta pergunta a uma escala operativa para a construção da presente tese: de onde derivam as ideias defendidas, num dado momento?

Processando a passagem de Kraus com mais experiência académica e pessoal do que no momento da primeira leitura, compreende-se que o termo *origem* tem um significado mais aberto do que inicialmente pensado. Não se trata de um ponto inicial estanque, um momento fundador a partir do qual tudo se desenvolve. Tão pouco

de um ponto terminal num processo de investigação ou “regressão” mais ou menos linear, mais ou menos informado, mais ou menos orientado, como as palavras de Kraus podem sugerir. A *origem*, pelo contrário, ao invés de se situar nos extremos do processo de pensamento, encontra-se no interstício, sendo uma cíclica e permanente construção intermediária. As origens são inúmeras, simultâneas, cruzadas, por vezes desconexas. Daí que a frase citada soe agora incompleta, carente de um suplemento que renove o seu sentido.

“Começar (...) Ensaiar e poder corrigir sem limite (...) Acabar - Uma palavra imprecisa, uma espécie de erro de tradução, a substituir pela palavra começar.” ¹

SIZA, Álvaro, *01 textos*, 2007

As palavras de Álvaro Siza oferecem esse novo ponto orientador, complementando a ideia de Kraus com o sentido de permanente autodisciplina e abertura, pólos cuja conciliação nem sempre pacífica se afigura, no fundo, como o cerne do exercício do pensamento crítico, frequentemente ondulante. Das inflamadas ideias fundadoras de discursos-manifesto, mais ou menos maturados, às inseguranças mais profundamente desorientadoras, por todos os momentos passa o processo crítico. É desta cíclica alteração da clarividência, desta cíclica flutuação na certeza que evolui o conhecimento possível. E, nos momentos de menor clareza e de menor capacidade de síntese, são mensagens como as de Kraus e de Siza que recentram a mente e renovam o ânimo.

A presente tese de mestrado constitui mais um destes momentos, o registo de uma certeza, que tem tanto de perene como de passageira, em graus variáveis a reequacionar ao longo do tempo. Uma nova origem, um novo começo, convicto e aberto.

1 SIZA, Álvaro, “Arquitectura – Começar-Acabar” In *01 textos*, Texto 137, pp. 365, 366

I_

Fundamentos

I.01_Fundamentos para a construção de uma ideia de enquadramento

O conteúdo do presente trabalho foca a leitura de três conceitos fundamentais, *quadro*, *imagem* e *enquadramento*, através da composição espacial aplicada por Adolf Loos nas villas por si projetadas. A relativa nebulosidade destes termos requer um esclarecimento progressivo das suas fronteiras, quer ao nível da situação cronológica do seu desenvolvimento, quer ao nível do seu significado, interpretado segundo o contexto deste estudo.

Estudar a obra de Loos, desenvolvendo um argumento relativo à conceção de enquadramento e de sequência espacial nela presente, começa por colocar uma questão básica: o que poderão significar estes dois conceitos, *enquadramento* e *sequência*, em termos gerais? Coloca, em segundo lugar, duas questões conjunturais: o que poderão significar estes dois conceitos, no contexto histórico, académico e pessoal do autor, e de que modo a sua aplicação na obra loosiana se relaciona com exemplos antecedentes? A partir da resposta progressiva a estas três questões construir-se-á o argumento fundamental desta tese.

Atendamos primeiro às considerações gerais. Compreendendo a arquitetura como prática que disciplina materialmente conteúdos imateriais, importa estabelecer o significado antropológico do ato de *enquadrar*.

O que estará em causa na consideração antropológica do conceito de enquadramento será a relação entre realidade natural (elementos físicos existentes numa determinada localização geográfica) e a conceção humana dessa realidade. Trata-se, portanto, de incluir necessariamente no conceito de arquitetura a ideia de que existe, através da ação humana, um “antes” e “depois”, uma transformação da realidade física. Tome-se as palavras de Christian Norberg-Schulz sobre a natureza do lugar:

“(...) no início o lugar apresenta-se como uma totalidade dada, espontaneamente experienciada; no fim aparece como um mundo estruturado, iluminado pela análise dos aspetos espaço e carácter.”¹

Deixando de fora, para já, considerações sobre os elementos específicos que são o *espaço* e o *caráter*, introduzidas nesta passagem, retenhamos a ideia de que o lugar resultará da ação analítica e interpretativa de um determinado sítio. Pelo uso da expressão “ação analítica e interpretativa” pretende-se assumir que esta será necessariamente relacional. Como tal, parte-se da ideia de que a construção do lugar será sempre uma atividade relacional, independentemente dos princípios teóricos ou

1 NORBERG – SCHULZ, Christian, *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*, p. 18

características metodológicas dessa relação. Explica-se, de seguida, os fundamentos desta posição, tomando como ponto de partida a comparação entre três abordagens distintas, que se consideram suficientemente abrangentes e representativas do pensamento do século XX quanto a este tema e, por isso, adequadas a uma primeira introdução geral.

Leia-se, como primeiro exemplo, a defesa da dimensão fenomenológica da arquitetura. Esta expressa de modo claro a ideia de que o *lugar* consistirá de uma complementação da realidade existente, através do estabelecimento de estruturas que manifestam o valor simbólico do espaço e clarificam o seu caráter². A interiorização e posterior “manifestação” de uma realidade concreta constituem as bases desta abordagem; o espaço arquitetónico é entendido, portanto, como um elemento cultural que reforça o significado do *sítio*. Tomemos como exemplo, no entanto, uma leitura discordante. Bernard Cache, escrevendo posteriormente aos fundadores da teoria fenomenológica, debruça-se sobre a relação do território com a arquitetura em termos diferentes destes. Este autor constrói uma definição de território, segundo a qual as características físicas do sítio não são vistas como conteúdos de valor pré-determinado, mas sim como pontos de partida para uma interpretação contextual³ (sendo que, neste caso, o contexto se liga à conjuntura cultural e temporal, não tendo o termo uma conotação estritamente física); a construção da arquitetura torna-se, segundo esta perspetiva, uma expressão da ideia de *relatividade* de contexto, mais do que de uma relação entre um sítio e um Homem “absolutos”. Tomemos ainda uma terceira abordagem como exemplo. As questões que lhe estão na base, por serem fundamentalmente divergentes em relação às anteriores, servirão de contraponto crítico. Estas perguntas são as seguintes: “Será obrigatório que se estabeleça uma relação de aproximação neste processo? Será o princípio da relação formal e simbólica efetivamente necessário, ao definir *lugar*?”. Georges Didi – Huberman, explicando os fundamentos da arte minimalista, refere o conceito de “espacialidade específica do objeto”⁴. Este conceito particulariza a ideia da rejeição de associações simbólicas no processo de criação das formas, defendendo que as características formais deverão

2 O processo descrito pelo citado autor norueguês baseia-se em três momentos - visualização, complementação e simbolização: “Os lugares feitos pelo Homem relacionam-se com a natureza de três maneiras básicas. Em primeiro lugar, o Homem pretende tornar a estrutura natural mais precisa. Isto é, quer visualizar o seu «entendimento» da natureza. (...) Em segundo lugar, tem de complementar a situação dada, adicionando o que está «em falta». (...) Finalmente, tem de simbolizar o seu entendimento da natureza (...) A simbolização implica que um significado é «traduzido» num novo meio. (...) O propósito da simbolização é o de desassociar o significado da situação imediata, transformando-o num «objeto cultural».” *Idem*, p. 17

3 A título de exemplo, veja-se a interpretação de Cache sobre o tema a topografia, frequentemente associado à ideia de “contexto” que os termos de Norberg-Schulz expressam. O desenho topográfico é utilizado como a base sobre a qual Cache desenha sucessivos diagramas, que não representam um esquema altimétrico do terreno (objetivo, mensurável), mas sim uma comunicação de diferenças valorativas: “Partindo deste contorno característico, podem desenhar-se (...) diagramas que oferecem inúmeras leituras do sítio (...) O que conta, de facto, é a leitura de um território nos termos da junção entre dois tipos de imagem: vetores gravitacionais concretos e espaço vetorial abstrato.” (In CACHE, Bernard, *Earth moves. The furnishing of territories*, p. 12) Interpretando a linguagem matemática utilizada, conclui-se que a ideia defendida por este exercício é a de que existe, na leitura do território, uma distinção entre elementos físicos concretos e interpretações do seu valor simbólico, visto como abstrato e variável.

4 Didi - Huberman refere ou cita regularmente os denominados artistas minimalistas como Ad Reinhardt ou Donald Judd: “(...) perante a questão de saber como se fabrica um objeto visual desprovido de todo e qualquer ilusionismo espacial, compreende-se que a resposta da Donald Judd apontasse para a necessidade de fabricar um objeto espacial, um objeto em três dimensões, produtor da sua própria espacialidade «específica».” In DIDI - HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, p. 32

ser o único critério de análise espacial, o que constitui um princípio contrastante relativamente aos anteriores ⁵.

As três conceções sucintamente esquematizadas permitem desenvolver o argumento em curso, baseando-o no que estas têm em comum, ou seja, na relação entre *espaço do objeto* e aquele a si exterior. Independentemente da sua tendência, em todas se percebe que, num determinado local, existe uma diferença física entre o que é o espaço anterior e posterior à existência de um objeto. Por outras palavras, mesmo tomando à partida a posição de que se deverá cingir a análise de uma forma exclusivamente ao que ela é, *formalmente*, não será possível negar que esta introduz alterações no local em que surge. Colocando a argumentação no campo tridimensional ou arquitetónico, torna-se claro que um objeto “ocupa” espaço, é circundável, altera as características espaciais existentes antes da sua volumetria se materializar. Através destes argumentos se justifica uma primeira tese, intuitivamente óbvia, sobre o valor antropológico da arquitetura: a sua construção altera a realidade espacial do território que ocupa.

O facto de se utilizar a expressão “valor antropológico da arquitetura” quando se foca essencialmente a sua vertente formal, esbatendo a importância de conceitos como *significado*, *simbologia* ou *caráter*, poderá indiciar um uso abusivo ou precipitado do termo “antropológico”. A prioridade inicial dada à consideração dos termos *espaço* e *relação*, no sentido de defender o princípio da inevitabilidade da relação espacial em arquitetura, torna necessário que se complete a definição dos princípios não formais deste tema. Nesse sentido, a pergunta seguinte será: o que justifica que o ato de alteração de um espaço seja antropológicamente relevante?

Um argumento que defenda essa relevância necessita basear-se na ideia de que a modificação de um sítio implica alterações qualitativas, para além das já abordadas alterações físicas resultantes da inter-relação entre espaços. Retome-se a exposição do processo defendido por Norberg - Schulz, baseado na visualização, complementação e simbolização, pelo facto de introduzir os termos gerais da ideia de *espaço existencial*:

“Habitar (...) significa «assentar» no «interstício multifacetado», ou seja, concretizar a situação geral como um lugar humanizado. A palavra «assentar» é um conceito existencial que denota a capacidade de simbolizar significados.” ⁶

Não se pretende afunilar a argumentação, restringindo-a desde início a um eventual vínculo entre existencialismo e enquadramento ou sugerindo necessariamente a ideia de arquitetura como expressão existencial. Nesse sentido, e

5 O autor constrói a definição de minimalismo através da oposição entre dois modos de “ver”, referidos como “tautologia” e “crença”. O primeiro, ao qual se retornará posteriormente nesta tese, é definido como aquele que, perante o objeto, elimina todas as significações (latências) que dele possam advir, focando-se nas suas evidências formais. O segundo transfere o “conteúdo”, ou a mitologia que pode ser associada a um objeto, para uma realidade criada a partir dele. Este torna-se, assim, um símbolo com significado atribuído, princípio que o minimalismo rejeita. *Idem*, p. 206 NORBERG – SCHULZ, *op. cit.*, p. 50

6 NORBERG – SCHULZ, *op. cit.*, p. 50

por não ser esse o foco da presente tese, a última passagem é considerada relevante não tanto pelas suas implicações filosóficas no sentido estrito, mas por permitir reforçar a importância do termo “concretização” que, como se defenderá, constitui uma das fases do processo de construção do enquadramento.

O valor simbólico do *assentamento*, traduzindo livremente as palavras citadas, reside no facto deste concretizar a diferença qualitativa entre vários lugares; por este motivo, a ideia de assentamento tem implícito o princípio de delimitação. Recentrando a discussão sobre objeto e território no domínio formal, pode concluir-se que o espaço arquitetónico, para além de diferenciações de cariz simbólico, pressupõe uma manifestação material que o torne visível. Tem uma forma e um limite legível que a clarifica, uma fronteira ⁷.

Torna-se, portanto, necessário rever e precisar a terminologia utilizada. Primeiramente, tome-se como referência a noção latina de *limes*, transponível para a língua portuguesa como *caminho*, *limite*, *limiar* ou *barreira* ⁸. Este conceito relaciona-se diretamente com a demarcação territorial, elemento básico de legibilidade do espaço. Em segundo lugar, destaque-se o termo grego *temenos*, relacionável com o tema em estudo, por ter presentes os elementos de contraste já referidos. Sugere-se que este último, de forte conotação simbólica e inclusive religiosa, mantém a sua validade mesmo sem essa associação. Ou seja, o seu cariz de espaço que resulta de uma lógica interpretativa do sítio – quer esta seja de origem simbólica ou formal –, assim como o facto de se basear no princípio de demarcação espacial, partilhado com o *limes* latino, torna possível a utilização do conceito de *temenos* reduzindo a sua conotação diretamente religiosa e focando essencialmente o princípio geral de delimitação que, neste caso, é o elemento fundamental. Portanto, ambos os conceitos serão válidos independentemente da corrente de pensamento em causa sendo, por isso, adequados e úteis à fundamentação em curso.

Nesse sentido, o presente estudo propõe a aglutinação dos princípios inicialmente abordados numa nova construção. Substituir-se-á, a partir de agora, o conceito de *lugar* pelo de *recinto*. Este termo, simultaneamente mais geral e mais específico do que o primeiro, exprime a componente simbólica afluída, ao mesmo tempo que permite introduzir de modo estruturado o conceito de *quadro*, ao intensificar a proximidade da discussão ao campo espacial e formal, foco principal deste trabalho. A definição de *quadro* insere-se numa lógica progressiva de aproximação à ideia de enquadramento e constitui, nesse sentido, um processo interpretativo primordial. Segundo os fundamentos apresentados, introduz-se o recinto como o primeiro constituinte do conceito de enquadramento em arquitetura.

7 “Uma fronteira não é aquilo onde algo pára mas, como os Gregos reconheciam, a fronteira é aquilo a partir do qual algo inicia a sua manifestação essencial. (...)” HEIDEGGER, Martin, “Building, dwelling, thinking” In *Poetry, Language, Thought*, p. 356

8 (Latim. Sing.: *limes*; Pl.: *limites*) A evolução do termo demonstra um duplo sentido, ou uma dupla aplicação. Numa primeira fase, o termo *limes* faria referência a um caminho de separação entre duas porções de terreno, designando posteriormente as estradas fortificadas utilizadas para o avanço das tropas romanas por território inimigo. A partir do séc. I D.C., a expressão ter-se-á estabelecido como sinónima de “barreira”, solidificando a sua conotação militar. Assim, o significado do termo latino está associado à partição do território natural, tendo desenvolvido, para além da aceção prática, uma conotação simbólica referente à relação entre pertença e exclusão. *Encyclopædia Britannica*. www.britannica.com

I.02_ O conceito de quadro em três momentos

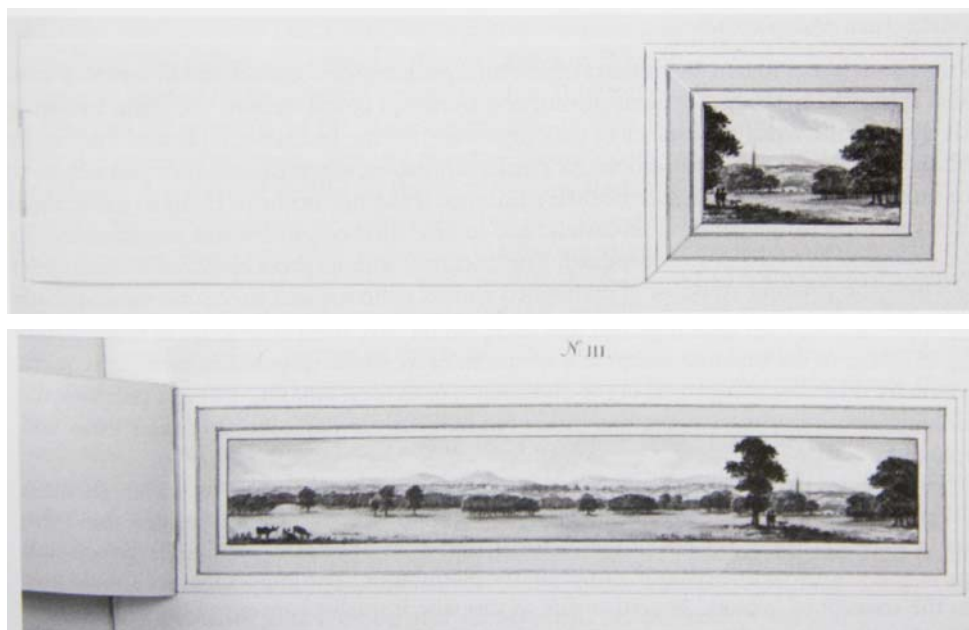
O estabelecimento do primeiro elemento constituinte do conceito de enquadramento, o recinto, posiciona o argumento em dois âmbitos: em primeiro lugar, o da delimitação e diferenciação valorativa dos territórios arquitetônicos (dos objetos isolados aos assentamentos urbanos); em segundo lugar, o das relações formais entre os constituintes do recinto. Como referido, o conceito geral de *recinto* traduz-se na construção da presente definição de enquadramento pelo termo *quadro*. Esta sinonímia baseia-se na ideia de que o primeiro, lido literalmente como o plano ou espaço, propositadamente diferenciado, onde a arquitetura assenta, equivale à ideia fundamental expressa pelo segundo. Uma vez que o termo *quadro* constitui, explicitamente, a raiz do tema deste trabalho, torna-se importante clarificar esta equivalência.

A associação mais comum feita à palavra quadro relaciona-se essencialmente com um dos elementos já abordados neste texto: o limite. Genericamente, o quadro é entendido como uma forma geométrica com duas principais características: o seu limite é tendencialmente fechado e por isso claramente identificável; o limite estabelece um exterior e um interior, e neste último estarão contidos os elementos particulares merecedores de enquadramento (a associação quadro – moldura é, normalmente, imediata). Está patente nesta associação o cariz essencialmente formal que o termo carrega, ligado à ideia de delimitação ⁹.

Nos cânones da representação da geometria, o quadro permite a projeção em planos bidimensionais de elementos dispostos num espaço tridimensional ¹⁰. Este primeiro sentido do conceito é naturalmente aplicável à arquitetura. Em primeiro lugar, por motivos óbvios, relacionados com os meios de representação bidimensional do espaço arquitetónico: a projeção planar, paralela ou cónica, é o meio primordial de desenho de arquitetura – alçados, cortes, plantas, perspetivas – e, nesse sentido, a necessidade de enquadrar está sempre presente no ato de projeto e desenho (ao nível conceptual, pela abstração inerente ao método de projeção planar, e ao nível prático, uma vez que a própria folha de desenho representa, no fundo, um

9 Crê-se ser possível associar a prática do desenho de contorno à ideia inicial de quadro, pela permanência do limite como ferramenta primordial das composições: “(...) as primeiras tentativas dos homens da Pré-História (...) recorriam ao artifício de um perfil, delimitado por uma linha escavada ou traçada. Através deste contorno (...) fixavam o essencial do que lhes interessava.” In HUYGHE, René, *O poder da imagem*, p. 33

10 A este respeito, remete-se para a definição fundamental de quadro, desenvolvida no século XV por Leon Battista Alberti. Segundo este autor, considerado o fundador da teoria da pintura, o quadro resultava da interseção dos raios visuais com uma superfície (designação albertiana para o termo “plano”) situada entre o observador e os elementos a pintar. “Alguns desses raios atingem a orla das superfícies e medem todas as suas quantidades. Porque esses raios tocam assim as partes últimas e extremas da superfície, nós os chamamos de extremos ou, se preferirem, de extrínsecos. Os outros raios saem do dorso da superfície em direção ao olho e têm a função de ocupar a pirâmide (...). Por isso esses raios se chamam médios. Dentre os raios visuais, um é chamado cêntrico [único raio perpendicular ao plano, estando associado ao centro do campo visual].” (In ALBERTI, Leon Battista, *Da pintura* [Livro I], p. 80) Alberti distinguia, portanto, três tipos de raios visuais, associados a duas funções diferentes: a delimitação da orla do quadro – a sua extensão máxima - e a captura dos elementos visíveis a representar na “tábua”.



Figuras 1 e 2
Humphry Repton. “View exercise (first state)” e “View exercise (second state)”
in *Attingham’s Red Book*, 1791

quadro delimitado onde se organizam elementos pictóricos). Em segundo lugar, a proximidade das ideias de quadro e plano de projeção reflete uma presença comum do *conteúdo*, para além da questão formal do limite. Ambos os termos introduzem a ideia de que, num determinado plano, estarão contidas formas, tornadas visíveis nessa área delimitada¹¹ (figuras 1 e 2).

Relativamente ao tema do *conteúdo do quadro* defende-se, como referido inicialmente, que o recinto introduz uma dimensão necessariamente relacional, quer pela conexão interior - exterior (material e conceptual), quer pela leitura dos seus constituintes intrínsecos (ou seja, focando estritamente os elementos formais internos que o constituem). Neste contexto, torna-se necessário precisar o significado do termo *relação*. Não se tenciona escarpelizar as definições enunciadas, nos âmbitos da física teórica ou filosofia ¹². Serão apenas estabelecidas as associações consideradas mais operativas, de modo a introduzir premissas transferíveis para a análise da obra de Adolf Loos, adensando-a conceptualmente e definindo pontos de apoio para a construção de uma metodologia interpretativa.

11 “Determinando-se a posição do olho diante da imagem pintada, da mutabilidade da superfície segue-se o princípio da escolha: o pintor elege, entre as possíveis, a figuração ótima. As coisas vistas são reduzidas pela pintura a superfícies que, bidimensionais, figuram no plano do suporte da tridimensionalidade daquelas. A parede ou a tábua (quadro) em que se desenha e se pinta são consideradas (...) como um vidro translúcido. É o enunciado célebre do quadro-janela, através do qual se vê o mundo figurável.” (KOSSOVITCH, Leon, In ALBERTI, *op. cit.*, p. 15) Explorar-se-ão oportunamente os enunciados de “figuração ótima” e de “quadro-janela”, considerados fundamentais.

12 Pode notar-se, a título de exemplo, a obra filosófica de Eugène Dupréel (1879 – 1967), referida por Bernard Cache, ou a influência de Henri Bergson (1859 - 1941) na obra deste último, assim como na de Gilles Deleuze e Félix Guattari. As raízes dos princípios explorados por estes filósofos serão consideradas como base da argumentação, não sendo no entanto abraçadas na sua total extensão pluridisciplinar.

Aproxime-se a discussão, então, ao âmbito da relação formal e espacial entre elementos de um território arquitetónico delimitado. Se o discurso sobre as diferenças valorativas entre sítio e recinto se situa no campo da conceção simbólica e cultural, já um discurso focado na forma estará fundado no princípio de estrutura, ou seja, resultará da capacidade de identificar as unidades básicas da forma e de as articular.

Aceitando o princípio geral de que a definição de um centro é o primeiro passo da estruturação do recinto ¹³, propõem-se duas premissas. A primeira: o centro assinala a presença de um novo território. A segunda: o centro (que, reduzido conceptualmente, será entendido como um ponto, unidade básica e indivisível) é o primeiro elemento individualmente identificável de uma estrutura formal. Partindo destas duas ideias, propõe-se uma terceira: se o ponto é o primeiro elemento identificável de uma estrutura formal, uma composição resultará necessariamente de uma associação de pontos. Introduce-se com estas premissas a ideia de que o espaço contido nos recintos resulta da articulação entre centros, pontos, ou elementos individuais.

Como tal, os conceitos de *relação*, *articulação* ou *transição*, estão subjacentes às ideias enunciadas. Explorar-se-á seguidamente estes conceitos, explicitando a sua relevância. Em primeiro lugar, reforça-se a definição da unidade básica da composição, o ponto, através de uma conceção matemática aplicável na presente argumentação:

“Tomemos o conceito de singularidade. Na matemática, o que é considerado singular não é um dado ponto, mas sim um conjunto de pontos numa determinada curva. Um ponto não é singular; torna-se singular num contínuo. (...)” ¹⁴

O que está em causa na metáfora matemática citada é precisamente o princípio fundamental da relação. Afirmar-se que um ponto isolado não é, por si só, singular, e que a sua singularidade nascerá da relação com os restantes pontos do espaço a que pertence. Numa curva, exemplo referido, só se torna possível determinar a posição ou valor de um ponto comparando-o com outro dessa mesma curva, sendo que o que cria a diferença entre eles é o vetor que indica o “movimento” da forma ¹⁵.

13 Concorde-se, portanto, com a ideia defendida por Norberg-Schulz (marcadamente influenciada pela linha de pensamento de Heidegger) de que “As propriedades básicas dos espaços humanizados são a concentração e a delimitação. Eles são «interiores» no sentido completo, o que significa que «congregam» o que é conhecido.” NORBERG – SCHULZ, *op. cit.*, p. 10

14 CACHE, *op. cit.*, pp. 16, 17

15 Cache introduz o conceito de inflexão motivada por um vetor como a base da sua definição de “imagem”, termo sobre o qual a presente tese se pronunciará em mais detalhe. No entanto, completa-se a citação anterior, de modo a fazer uma primeira referência ao tema: “Os pontos de inflexão são singularidades em si próprios, ao mesmo tempo que conferem indeterminação ao resto da curva. Precedendo o vetor, a inflexão faz de cada um dos pontos um possível extremo, em relação com o seu inverso (...) Desse modo, a inflexão representa a totalidade de possibilidades, assim como uma abertura, um recetividade, ou uma antecipação.” *Ibidem*

Compreende-se que este princípio geral da “singularidade através da relação” possa parecer, nos termos apresentados, extremamente abstrato. No entanto, este baseia-se na ideia de que a interpretação de elementos individuais parte sempre de uma relação com o conjunto a que estes pertencem, ideia que, transportada para a relação entre o quadro e os elementos nele contidos, permite entender o tema da articulação no seu sentido espacial e visual e, em última análise, como tema de projeto ¹⁶.

Considere-se de novo, no entanto, os fundamentos do minimalismo, pela diferença de princípio que introduzem. O intento da obra minimalista centra-se na eliminação dos fatores que induzam a uma alteração da perceção de um objeto por variáveis a si exteriores¹⁷. Por outras palavras, rejeita-se os princípios citados de transição, relação ou articulação, favorecendo a ideia de clareza pelo isolamento das formas ¹⁸. Esta diferença de princípio constitui um contraponto crítico que permitirá colocar uma questão, quanto às obras de Loos: quão articulados ou isolados (utilizando o termo de Judd) se apresentam os elementos individuais na composição espacial?

Propõe-se a seguinte ideia: a resposta a esta questão centra-se na aplicação prática do conceito de *intervalo*. A sua interpretação baseia-se nas suas duas dimensões principais: em primeiro lugar, ligando-o às noções de movimento e tempo; em segundo lugar, compreendendo-o como matéria ou corpo. Pela coincidência destas duas vertentes, o conceito de intervalo aproxima-se cada vez mais, portanto, do campo arquitetónico.

Abordemos o primeiro ponto. Uma conceção do intervalo relacionada com o movimento associa-se ao princípio de transição, já enunciado. Expõe-se seguidamente essa proximidade, citando Deleuze:

“O movimento é uma translação no espaço. Ora, cada vez que há translação de partes no espaço, também há mudança qualitativa no todo.” ¹⁹

16 A ideia de articulação apresentada tem, portanto, um duplo significado, uma vez que engloba quer o sentido relacionado com a composição visual, quer o sentido de hierarquização valorativa dos elementos de projeto, por intermédio de uma constante comparação. Este duplo sentido pode ser exemplificado pelas seguintes palavras de Alberti: “Com efeito, o grande e o pequeno, o longo e o breve, o alto e o baixo, o largo e o estreito, o claro e o escuro, o luminoso e o sombreado e outras coisas semelhantes, porque podem estar e não estar inerentes às coisas, os filósofos costumam chamá-los de acidentes e são de tal ordem que todo o seu conhecimento se processa por comparação.” ALBERTI, *op. cit.*, p. 92

17 Didi - Huberman analisa a obra escultórica de Donald Judd e Robert Morris, exaltando a importância exclusiva do objeto isolado (escolhendo o termo “singleness” para a manifestar): “(...) o gesto de estabelecer uma relação entre partes mesmo que abstratas, por mais simples que seja, já será duplo ou dúplice, constituindo por isso mesmo um ataque a essa simplicidade da obra invocada por Judd.” In DIDI - HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, p. 32

18 Refere-se Donald Judd, quando este defende que “(...) uma obra forte não devia pois incluir «nem zonas ou partes neutras ou moderadas, nem conexões ou zonas de transição» (...)” *Idem*, pp. 33, 34

19 Deleuze completa esta associação: “Se fosse necessário definir o todo, fá-lo-íamos pela Relação. (...) As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, na condição de não o confundir com um conjunto fechado de objetos. Pelo movimento no espaço, os objetos dum conjunto mudam de posições respetivas. Mas, pelas relações, o todo transforma-se ou muda de qualidade.” In DELEUZE, Gilles, *A imagem – movimento. Cinema 1*, pp. 20 - 22, 23

Por um lado, como referido, explicita-se que o movimento (ou o vetor) é um elemento unificador de uma composição; por outro, suporta-se a ideia de que este modela a percepção das formas e, nesse sentido, as relativiza (a geometria ou forma arquitetónicas não poderão ser entendidas como absolutas ou invariáveis, uma vez que dependem da posição do observador - posição essa que é determinada por um movimento). Estes princípios permitem defender um conceito de enquadramento no qual estarão necessariamente presentes as consequências percetivas do movimento. As palavras de Deleuze sobre a impossibilidade de transmitir rigorosamente, no cinema, a noção de movimento através de imagens estáticas são paradigmáticas²⁰. Se o instante não traduz movimento, duração ou distância, então o “corte imóvel”, apresentado isoladamente, afasta a imagem contida de qualquer associação sequencial. Tal significa que, num quadro estático, o movimento será apenas inferido e que o intervalo como elemento de diferenciação qualitativa, relação e sequência, perderá importância.

Assim se justifica que o estudo da sequência entre centros num determinado recinto seja entendido como prioritário relativamente a um foco em elementos estáticos. A relevância desta prioridade dada à *sequência* relaciona-se com os temas da compartimentação, ritmo e homogeneidade no espaço arquitetónico. A interpretação destes temas sustenta as posições assumidas neste trabalho, estando sempre presente na leitura dos casos de estudo.

A linha que autores como Christian Norberg - Schulz defendem tende a dar prioridade à ideia de hierarquia. Segundo esta, a estrutura do lugar (com o limite, centro e percurso como seus constituintes) existe para clarificar diferenças qualitativas dentro dos recintos. A noção de *valor*, da qual o centro é o representante, permeia as ideias apresentadas, de tal modo que se torna legível uma distinção dura entre espaço homogéneo (anterior à estrutura construída) e espaço hierarquizado (posterior à composição espacial do recinto)²¹. A preponderância do centro – do ponto notável – e a defesa da demonstração do seu particular valor através de uma atitude seletiva (ou exclusiva, nos termos de Cache²²), permite afirmar que um processo baseado na valorização de determinados pontos da sequência espacial se aproxima do que Deleuze denomina por “conjuntos fechados”, ideia que se relaciona com a

20 “Por um lado, poder-se-á tentar aproximar até ao infinito dois instantes ou duas posições, o movimento far-se-á sempre no intervalo entre os dois, logo nas nossas costas. Por outro lado, poder-se-á tentar dividir e subdividir o tempo, o movimento far-se-á sempre numa duração concreta, cada movimento terá a sua própria duração qualitativa. Consequentemente, colocamos em oposição duas formas irredutíveis: «movimento real - duração concreta» e «cortes imóveis + tempo abstrato.»” *Idem*, p. 11

21 Sobre a distinção entre espaço homogéneo e espaço hierarquizado, cite-se: “As ações humanas concretas não acontecem num espaço isotrópico homogéneo, mas num espaço distinguido por diferenças qualitativas (...)” In NORBERG – SCHULZ, *op. cit.*, p. 11

22 Remete-se para a crítica ao conceito de *genius loci*, ou de carácter pré-determinado, por Bernard Cache: “(...) em caso algum a identidade de um sítio é pré-existente, pois esta é sempre o resultado de uma construção.” CACHE, *op. cit.*, p. 15

de “pose” e de “corte imóvel”²³. Não se pretende, com esta comparação, afirmar que tal abordagem desvalorize a ideia de movimento uma vez que, como referido, o percurso é um elemento fundamental das conceções mais existencialistas do espaço-recinto. Não se pretende, também, assumir que este é necessariamente o modelo de referência de Adolf Loos. Pretende-se, por outro lado, colocar uma questão de princípio na contextualização dos projetos de Loos: por se tratar de um arquiteto considerado de transição para o Movimento Moderno²⁴, importa compreender que atitudes de projeto o aproximam da “antiguidade”, citando Deleuze, e quais o colocam no campo da procura de uma alternativa ao referido *foco na particularidade* (procura que, como será explicado, não foi inaugurada pelo Movimento Moderno, pelo que não se tratará de uma oposição de tempos, mas sim de abordagens de projeto). Nesta lógica, questiona-se também qual será a atitude sugerida pela sucessão espacial em Adolf Loos, ou seja, se esta expressará a procura de uma sequência pré-determinada entre espaços específicos ou uma sugestão de indeterminação da sequência.

Abordemos, seguidamente, a segunda dimensão do conceito de intervalo, anteriormente apresentada: a sua vertente corpórea e material.

“O corpo introduz um intervalo entre uma solicitação e uma reação. O nosso corpo é a demora de que dispomos antes de reagirmos, durante a qual se desenham imagens (...).”²⁵

Afastando o conceito de *corpo* de uma simples sinonímia com *massa* e definindo-o fundamentalmente como um elemento de pausa, reforça-se a sua importância como fator de construção de uma sequência espacial e percetiva. Por outras palavras, se o corpo constitui uma interrupção da transparência e da continuidade espacial, então será por seu intermédio que se introduzem quebras entre espaços e se constrói o ritmo da composição. Complementa-se, assim, o conceito de limite arquitetónico. Argumenta-se, em suma, que o valor, a hierarquia e a identidade se definem através da relação entre pontos articulados por movimentos e ritmadas pelos limites, corpo material dos recintos.

23 “Para a antiguidade, o movimento, aponta para elementos inteligíveis, Formas ou Ideias que, elas próprias, são eternas e imóveis. (...) Porém, inversamente, o movimento limita-se a exprimir uma «dialética» das formas, uma síntese ideal que lhe impõe ordem e medida. O movimento assim concebido será, pois, a passagem regulada de uma forma para a outra, isto é, uma ordem de poses ou instantes privilegiados. (...) As formas ou ideias «estão incumbidas de caracterizar um período de que exprimem a quintessência, sendo o resto todo deste período preenchido pela passagem, desprovido de interesse em si, de uma forma ou de outra... Observe-se que o termo final ou ponto culminante (télós, acmé), é elevado a momento essencial (...).” In DELEUZE, *op.cit.*, p. 14, 15

24 “Loos funciona como o mediador entre dois tempos que por várias razões parecem inevitavelmente condenados ao confronto e que ele, pressentindo o futuro, procurou a todo o custo ligar.” In RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, p. 42

25 CACHE, *op. cit.*, p. 143

A tese - base expressa na última frase resume o segundo constituinte do conceito de enquadramento em arquitetura: o intervalo, conceito que, como argumentado, inclui necessariamente a ideia de movimento, expresso ou inferido²⁶. Reforça-se, por um lado, a defesa de que o movimento (variável e heterogêneo) caracteriza as formas e introduz uma alteração qualitativa no todo; aponta-se, por outro, a importância do intervalo entre uma causa e seu efeito e o caráter decisivo que a imprecisão ou incerteza têm na construção das interações espaciais. As estratégias de construção do “espaço intermédio”²⁷ - temporalmente expresso numa pausa e espacialmente traduzido na relação entre corpo e transparência – assumem-se como tema fundamental de análise. Como tal, defende-se que a interpretação do que significa “enquadrar” o espaço arquitetónico terá de considerar metodicamente os fatores de projeto anteriormente apresentados.

_ Recinto, intervalo e imagem

As relações estabelecidas nesta primeira definição do quadro como elemento da geometria e da articulação espacial contêm implicitamente um conceito essencial: a *imagem*. Os primeiros dois elementos do conceito de enquadramento até ao momento defendidos, o recinto e o intervalo, posicionaram o argumento em dois campos; a duplicidade que se explora nesta tese, entre os âmbitos formal e imaterial, é particularmente aguda no conceito de imagem, que se considera unificador na argumentação em curso. Por esse motivo, a sua clarificação remata a presente introdução à ideia de enquadramento, base do método de análise que aqui se propõe.

Abordemos a sua primeira dimensão, a da *imagem como forma*. O quadro, como elemento ótico, implica um ângulo de visão, uma direção do olhar e uma extensão visual máxima. Considerando a assunção habitual de que uma imagem é uma entidade visual, então a associação do termo imagem ao conceito de quadro torna-se natural. Pressupõe-se nessa tradicional colagem uma relação de necessidade recíproca, em termos formais: o quadro contém *uma* imagem (como unidade estática), do mesmo modo que a imagem se insere num *quadro fixo*. Esta conceção desenha

26 Utiliza-se, nesta passagem, a ideia comum de “movimento”, essencialmente no seu sentido cinético; no entanto, este termo possui significados diversos que, ainda que já se infiram por alguns dos argumentos construídos, serão explorados em mais detalhe no desenvolvimento da tese.

27 Considera-se essencial, pela clareza da ideia expressa e pela sua utilidade metodológica, a seguinte citação de Bernard Cache: “(...) esta dimensão intercalar permite-nos reformular a teoria racionalista da prática arquitetónica. A arquitetura seria [nestes novos termos] a arte de introduzir intervalos num território de modo a construir quadros de probabilidade [“frames of probability”].” *Idem*, p. 23

um conceito de imagem passiva, observada como composição visual fechada, como dado final. Embora compreendendo que, no domínio da pintura ou da fotografia, os termos “imagem única” e “quadro fixo” poderão ser rebatíveis, assumindo o princípio de que uma imagem é divisível em vários componentes e inclui vários planos (ou quadros), mantém-se que o *enquadramento arquitetónico* deverá ser lido sob uma luz diferente da do *enquadramento visual*. Esta diferença no método de análise baseia-se no facto de a percepção do espaço arquitetónico necessitar de um movimento e, como tal, resultar numa visualização sucessiva de novas formas, algo que o quadro imóvel fisicamente não possibilita ²⁸.

Defende-se que esta diferença fundamental é traduzida pela ideia de *estrutura alveolar do espaço arquitetónico*. Esta característica relaciona as duas dimensões referidas: por um lado, afasta a imagem de uma leitura de cariz meramente visual e unidirecional (entre emissor e recetor); por outro, será essa estrutura que introduz sequencialmente *quadros*, cujo conteúdo constrói progressivamente as imagens, no significado que se apresenta. Explicitemos, então, o que se entende por estrutura alveolar, citando Bernard Cache:

“(…) Eugène Dupréel, centrou toda a sua filosofia na noção de quadro de probabilidade. Dupréel criticou o esquema causal tradicional, observando que nenhum valor era atribuído ao intervalo que separa a causa da realização do seu efeito. Para uma causa produzir um efeito, este intervalo deve ser preenchido.(…) E se, por algum motivo, nenhuma indeterminação permanecesse no intervalo, a causa tornar-se-ia idêntica ao efeito e nada de novo aconteceria. (...) A imprecisão experiencial, a ocorrência de eventos inesperados são os sinais de que a realidade é uma imagem oca e que a sua estrutura é alveolar.” ²⁹

A passagem citada retoma a importância do intervalo como elemento fundamental da interpretação espacial, clarificando a segunda dimensão do conceito de imagem que se pretende explorar: a imagem como *resultado da memória cumulativa*.

Retomemos a ideia de *singularidade pela relação*, previamente apresentada. Os argumentos que a suportavam serão também aplicáveis ao tema da construção da memória. Voltando à definição de movimento que Deleuze elabora a partir

28 Remete-se novamente para as definições de movimento, corte imóvel e instante, que Deleuze apresenta. O instante constitui, segundo o autor, o fragmento de uma imagem que poderá ser completada através do movimento, sendo este último uma entidade intermediária da construção da primeira.

29 CACHE, *op. cit.*, p. 23

de Bergson³⁰, suporta-se a importância da relação entre elementos através do movimento, reforçando que um quadro isolado (no seu sentido instantâneo ou estático) não constituirá, por si só, uma imagem. Justifique-se esta premissa: através do movimento, surgem diversas associações perceptivas; como tal, defende-se que as imagens são a tradução, na memória, da percepção dos objetos durante uma determinada duração.

Pretende-se reforçar a premissa de que *enquadrar*, no sentido arquitetónico, não significa apenas delimitar um momento, mas sim construir a mediação entre momentos, induzindo à criação individual das memórias. Relembre-se a seguinte frase:

“A arquitetura será a arte de introduzir intervalos num território, de modo a construir quadros de probabilidade(s).”³¹

Define-se, em suma, o conceito fundamental do presente trabalho, o enquadramento, como um processo sucessivo de relações causa-resultado, ao nível espacial. Nesse sentido, a percepção do espaço é uma construção faseada e interpretativa, dependente da resposta às *probabilidades* sugeridas pelo enquadramento. Este será, por sua vez, o meio através do qual as primeiras se estruturam e tornam perceptíveis, conjugando conceitos já referidos: centro, intervalo, corpo e memória. A organização dos constituintes transparentes e opacos, correspondentes ao estímulo e à pausa, respetivamente, caracteriza o enquadramento em arquitetura³².

Pretende-se compreender a estruturação do enquadramento, o método da sua composição. Em primeiro lugar, se se entende o ato de *enquadrar* como a ação de estruturar mediações ou transições, importa procurar respostas quanto à relação método – consequência, nos projetos em análise. Este questionamento poderá ser apresentado do seguinte modo:

“(...) o enquadramento é delimitação. Mas, segundo o próprio conceito, os limites podem ser concebidos de duas maneiras, matemática ou dinâmica: ora como prévias à existência dos

30 Deleuze interpreta o livro *Matière et Mémoire*, de Bergson, e afirma: “(...) 1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração; 3) por fim, há imagens-tempo, isto é, imagens duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, além do próprio movimento...” (In DELEUZE, *op. cit.*, p. 24) O “movimento”, como um dos processos que possibilita o estabelecimento de relações é, portanto, um meio de construção da imagem.

31 CACHE, *op. cit.*, p. 23

32 A definição de enquadramento no cinema elaborada por Deleuze é transponível para o tema em estudo, no sentido em que apresenta o quadro como ferramenta de decisão e antecipação de movimentos no espaço: “(...) em pontos quaisquer do plano aparece um intervalo, um hiato entre a ação e a reação. (...) É aí que sistemas fechados, «quadros», vão poder constituir-se. (...) É uma operação que consiste exatamente num enquadramento: algumas ações sofridas são isoladas pelo quadro, e, a partir daí, veremos, elas são ultrapassadas, antecipadas. (...) Deste modo a imagem viva vai ser «instrumento de análise em relação ao movimento recolhido, e instrumento de seleção em relação ao movimento executado»” In DELEUZE, *op. cit.*, p. 91

corpos de que eles fixam a essência, ora indo precisamente até onde vai a potência de um corpo que existe. Desde a filosofia antiga, era um dos aspetos principais da oposição entre os Platonistas e os Estóicos.”³³

A temática da procura da *particularidade* é um fator fundamental da interpretação do espaço arquitetónico. Sendo o enquadramento uma estratégia de delimitação, isso significa que é também uma estratégia de seleção. Como tal, a análise dos intervalos e dos quadros intermédios parte da leitura do que o enquadramento seleciona, ou seja, da relação entre o que se encontra dentro e fora do campo perceptivo³⁴. O elemento mais explícito desta ação de seleção é a janela (sem surpresa, o elemento arquitetónico mais profusamente associado à ideia de quadro, desde o momento em que Alberti fundou esta inter-relação simbólica tão estreita). A construção de reciprocidade entre espaços interiores e exteriores é uma característica básica do enquadramento, dado que este permite que ambas as realidades pertençam uma à outra³⁵. A crítica de Le Corbusier à tradicional janela vertical ou a “desconstrução da caixa” por Frank Lloyd Wright são exemplos paradigmáticos de que a arquitetura do Movimento Moderno europeu refletia criticamente sobre este tema. A janela torna-se, portanto, uma metáfora do ato de enquadrar, não no sentido imediato de uma aproximação à ideia de *moldura* e quadro fixo mas por exemplificar o que, por extensão, o enquadramento arquitetónico implica: uma estrutura seletiva de possibilidades de relação entre espaços.

Conclui-se a presente introdução, sumarizando as três dimensões da definição de quadro que, pelos fundamentos apresentados, constituirão a base da interpretação dos casos de estudo:

- O quadro como recinto:

Considera-se que o primeiro momento do estabelecimento do enquadramento é a definição da forma e limites dos recintos; este primeiro momento será revelador das relações de hierarquia e valor entre as partes, ao estabelecer o que é contido e excluído do lugar construído. Defende-se que a análise do princípio de centralidade (geométrica e simbólica), da forma e da articulação das partes constitui a base da

33 *Idem*, p. 27

34 “(...) o enquadramento é a arte de escolher as partes de toda a espécie que entra num conjunto. Este conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo enquadramento pode ser considerado pela relação aos dados que comunica aos espectadores: é informático, e saturado ou rarefeito. (...) É um sistema ótico, quando for considerado ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento (...) Por fim, determina um fora de campo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra.” In DELEUZE, *Idem*, p. 33

35 “Por intermédio da janela (...) o grande torna-se pequeno, o exterior [torna-se] o interior. (...) «A» contém «B», o que não evita que «B» seja capaz de conter «A». A janela emoldura a paisagem tanto quanto a paisagem engloba a moldura.” In CACHE, *op. cit.*, p. 140

interpretação deste tema. O recinto é um quadro e, reciprocamente, o quadro é um recinto.

- O quadro como imagem intermédia:

Entendendo o enquadramento como ação composta, progressiva e variável, importa focar os momentos intermédios de um determinado percurso, identificando quais são as alternativas de progressão que apresentam. Os momentos de acesso ou transição entre espaços de diferentes configurações (partindo do princípio que a posição e a configuração da chegada influencia a percepção do espaço ao qual se acede) são o foco deste tema. Conceptualmente, esta atenção aos espaços intermediários relaciona-se com a ideia de que a construção da imagem de um determinado edifício deriva dos intervalos, entendidos no seu duplo sentido: por um lado, como elementos da estrutura alveolar do espaço arquitetónico (composta pela relação entre vazio e massa, entre presença e ausência de estímulo); por outro, como sendo um termo correspondente a “processo”.

- O quadro como composição:

Mesmo ressaltando que a conceção do enquadramento arquitetónico tem múltiplas dimensões, considera-se que o quadro como elemento planar, na sua dimensão mais estritamente visual, não deverá estar excluída do âmbito de estudo. Assim, a análise da composição de determinados elementos planares – os cortes e alçados interiores e exteriores considerados mais relevantes – fará parte do método de trabalho, pelo facto de a sua forma ter implicações espaciais; por um lado, por estes contribuírem para definir a extensão do que é visível e, por outro, pelo facto de eles próprios resultarem frequentemente de intenções de articulação espacial, sendo um veículo para essa articulação e, por isso, para a sugestão do enquadramento.

II_

Os casos de estudo

II_ Os casos de estudo

A estrutura da presente tese pretende intercalar várias escalas de leitura do objeto de estudo, articulando-as de modo não linear. Como tal, o argumento será construído através de um foco alternado entre as considerações conceptuais e históricas e a análise das obras em estudo. Esta alternância baseia-se na convicção de que uma estrutura cíclica se adequa com maior rigor ao objeto de estudo do que uma estrutura estritamente linear, que progride do geral para o particular. Por outras palavras, considera-se que, do mesmo modo que a construção da imagem do espaço, nos termos já enunciados, se compõe por uma adição faseada de elementos que poderá compreender avanços e retornos sucessivos entre eles, também o argumento deste estudo deverá ser enquadrado segundo o mesmo método.

Assim, introduzidos os conceitos de base sobre os quais se debruça o trabalho, proceder-se-á a uma apresentação sumária dos casos de estudo, seguida do desenvolvimento dos vários temas propostos, regressando num terceiro momento à interpretação das obras e fechando o ciclo com uma reapreciação dos conceitos iniciais, à luz do estudo desenvolvido. Nesse sentido, a intenção da estrutura descrita, no que diz respeito à leitura das obras, é a de apresentar uma primeira imagem geral da obra loosiana, adensada progressivamente durante a tese e à qual se regressa com crescente sentido de apropriação. Pretende-se, pois, estabelecer um paralelismo coerente entre a estrutura da tese e o modo como o próprio processo de enquadramento espacial de desenvolve.

Opta-se por estudar, de entre a obra loosiana, apenas as villas, por dois motivos. Em primeiro lugar, por esta opção permitir uma uniformização ao nível da escala e do programa; em segundo lugar, pelo facto de, na obra de Loos, a conceção deste tipo de edifício ser menos influenciada por pré-existências ao nível da implantação, volumetria e desenho de alçado ¹, o que, relativamente aos temas desta tese, se entende como uma condição positiva.

O trabalho centrar-se-á nos exemplos efetivamente construídos. No entanto, poderão ser referidos projetos não construídos, ou cuja tipologia e escala seja divergente, caso neles estejam patentes opções experimentadas também nas obras em foco.

¹ No caso da obra de Adolf Loos, esta ideia baseia-se na comparação entre edifícios em contexto urbano consolidado e as casas construídas fora dele. A título de exemplo leia-se, sobre o edifício na Michaelerplatz, as palavras de José Miguel Rodrigues: “(...) um dos seus aspetos mais interessantes, estava na solução do alçado, solução essa que a opção de implantação permitia evidenciar, ao acentuar as relações do edifício de Loos com os outros edifícios voltados para a praça (...)” (RODRIGUES, José Miguel, op. cit., p. 94). Esta abordagem é, como se pormenorizará, distinta daquela que rege a composição dos alçados da maioria das villas loosianas.

II.01_ A villa Karma (1906)



Figura 1

Adolf Loos no terreno da Villa Karma, Montreux, durante a obra.

Na primeira fase da sua carreira a título individual, após a experiência no atelier de Karl Mayreder entre 1896 e 1897, Adolf Loos trabalhou essencialmente em projetos de remodelação de apartamentos e desenho de interiores, como são os casos dos espaços internos do Café Museum e do seu próprio apartamento (figuras 2 e 4), ambos em Viena, de 1899 e 1903, respetivamente. Nestes projetos de pequena escala encontram-se patentes algumas das características materiais que remetem, por um lado, para o seu campo de referências inicial e que, por outro, permitem perceber o modo como Loos, desde o início da sua carreira, demonstra a sua leitura da materialidade do espaço, cujo grau de consistência ao longo da sua obra se interpretará. Em primeiro lugar, nestas primeiras obras, as opções de Loos relativamente à utilização dos materiais devem bastante a duas referências principais: por um lado, à influência da teoria semperiana sobre os revestimento e sobre a hierarquia dos processos de construção ² e, por outro, à afinidade com as culturas inglesa e americana, louvadas profusamente por Loos nos seus escritos e reforçada pela sua viagem à América entre 1893 e 1896. Se a presença da primeira constitui a base teórica geral que norteia a posição de Loos quanto à “verdade dos materiais”, estando subjacente às diversas aplicações práticas que dela advêm, a segunda tem,

2 A insistência teórica de Loos na questão da autenticidade da utilização dos materiais evolui a partir da ideia semperiana de “Bekleidung”, termo que Adolf Loos retomaria e que é traduzido geralmente como “revestimento”. Com efeito, Semper distinguia duas concepções de parede: por um lado a parede de função estrutural e, por outro, a parede aplicada na compartimentação interna dos espaços (distinção patente na língua alemã pela correspondência aos termos “Mauer” e “Wand”, respetivamente). A diferença entre as paredes internas e externas, na arquitetura loosiana, refletiria esta distinção, como se aprofundará. Sobre a interpretação geral da questão da “verdade dos materiais” (e por “verdade” entende-se “expressão de uma ideia”), leia-se as seguintes palavras de Semper: “A arquitetura (...) deveria escolher e aplicar o seu material de acordo com as leis condicionadas pela natureza; no entanto, não deveria [a arquitetura] também tornar a forma e o carácter das suas criações dependentes das ideias nelas materializadas, ao invés de no [próprio] material? Se o material mais adequado é selecionado para a sua corporização [das ideias], a expressão ideal de um edifício ganhará com certeza em beleza e significado pela aparição do material como símbolo natural.” SEMPER, Gottfried, *Os quatro elementos da arquitetura*, p. 102



Figura 2
Apartamento de Adolf Loos, Viena, 1903. Sala e lareira.

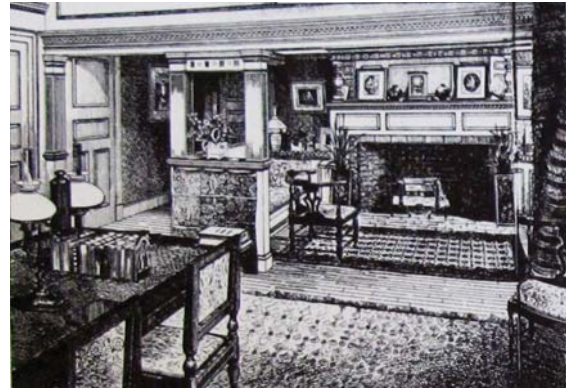


Figura 3
Arthur Little, Casa Shingleside, Swampscott, (Mass.), 1882. Sala e lareira.

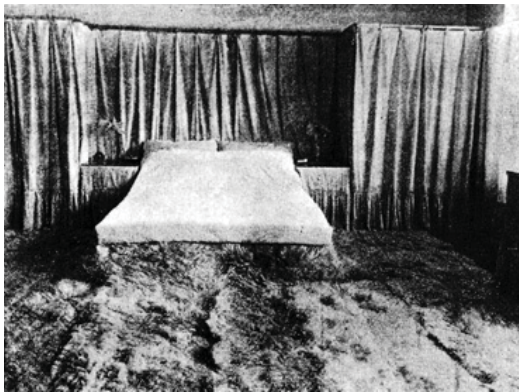


Figura 4
Apartamento de Adolf Loos, Viena, 1903. Quarto.

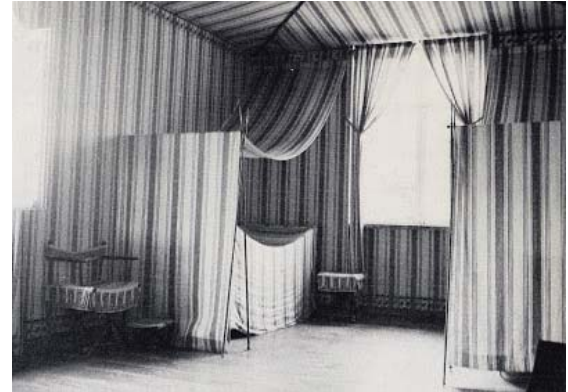


Figura 5
Karl Friedrich Schinkel. Palácio de Charlottenhof, 1826- 29. Quarto.

nestas primeiras obras, uma tradução física direta, legível nos paralelismos entre as obras de origem anglo-americana e as propostas de Loos, particularmente nos espaços interiores.

A villa Karma (figuras 6 a 8), situada num terreno à margem do lago Genebra, em Montreux, Suíça, foi o primeiro projeto de Adolf Loos a uma escala maior do que a da reconstrução de interiores. Pela primeira vez, Loos teria a oportunidade de trabalhar numa obra que englobava a dimensão da volumetria exterior do edifício, uma condição que alargava o campo temático até então abordado na sua prática. Este projeto tem a característica de não ser, de raiz, uma obra de Loos, mas uma extensão de uma casa pré-existente com três pisos, cujo projeto inicial terá sido desenvolvido

Figuras 2 a 5

Identificam-se, no apartamento de Adolf Loos, relações com as suas referências anglo-americanas, particularmente na utilização de madeiras escuras nas vigas expostas e nos revestimentos, assim como no desenho cuidado do nicho da lareira, um tema recorrente no espaço doméstico dessas arquiteturas. No quarto / alcova é possível perceber a ligação ao princípio semperiano de revestimento, assim como uma aproximação a obras de Schinkel como o Palácio de Charlottenhof, nas quais os têxteis são utilizados com uma conotação semelhante àquela que Loos explora nos seus textos.

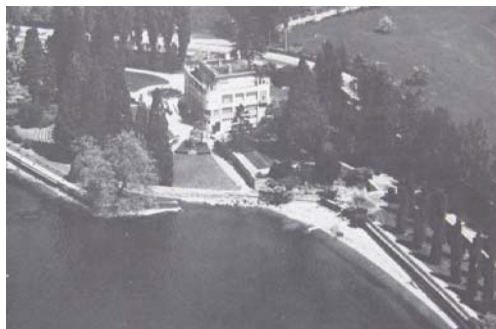


Figura 6

Villa Karma. Vista aérea sobre o terreno de implantação, à margem do lago Genebra.



Figuras 7 e 8

Villa Karma. Fachadas Poente e Sul (esquerda). Fachadas Norte e Poente (direita).

segundo indicações do proprietário, o psiquiatra Theodor Beer. Após a primeira fase de construção, terá cabido ao arquiteto Hugo Ehrlich a conceção de um primeiro projeto de expansão da casa, compreendendo a adição de um piso e a extensão do edifício, inicialmente com uma planta retangular de aproximadamente 14 m por 11 m, em três dos seus lados ³. A presença desta extensão é legível nas plantas da casa (figura 9), nas quais está a patente a diferença entre o núcleo pré-existente e os espaços periféricos, que articulam o primeiro com a fachada exterior, resultante da extensão. Esta condição é relevante por dois motivos principais. Em primeiro lugar, porque implica que este projeto ainda se enquadra, de certo modo, na lógica das primeiras obras de Loos, dado que uma das suas responsabilidades terá sido a reconversão do espaço interno do núcleo pré-existente da casa, particularmente ao nível da escolha dos materiais de revestimento. Em segundo lugar, esta condição implica a articulação entre dois perímetros distintos ⁴, facto que introduz o tema da

3 O facto de o processo de construção da villa Karma ter passado por diversas interrupções e mudanças de chefia da obra não torna perfeitamente clara a autoria de todos os seus elementos. Se, no início, o projeto terá tido influência maioritária de Ehrlich e do próprio Beer, a bibliografia consultada indica que se deverá tomar como referência o período entre 1903 e 1906 como aquele no qual Loos terá estado envolvido, sendo que não terá sido Loos, mas sim os arquitetos Max Fabiani e Ehrlich, regressado, a concluir a obra. GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos. Teoria e opera*, p. 106; RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*, pp. 425, 428; SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Architettura 1903 – 1932*, p.26

4 Poder-se-á, com efeito, descrever as duas entidades como autónomas, formal e materialmente, como indica Gravagnuolo: “Embora sendo uma obra substancialmente unitária é todavia evidente a diferença entre exterior e interior, a ponto de esta poder ser lida como uma montagem de dois invólucros sobrepostos dotados de uma relativa autonomia. (...) No exterior é o lugar que dita as regras do jogo. Não só pela forma, mas também pelo uso do material, a casa está enraizada profundamente na «cultura do construir» do ambiente em que se insere.” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 106

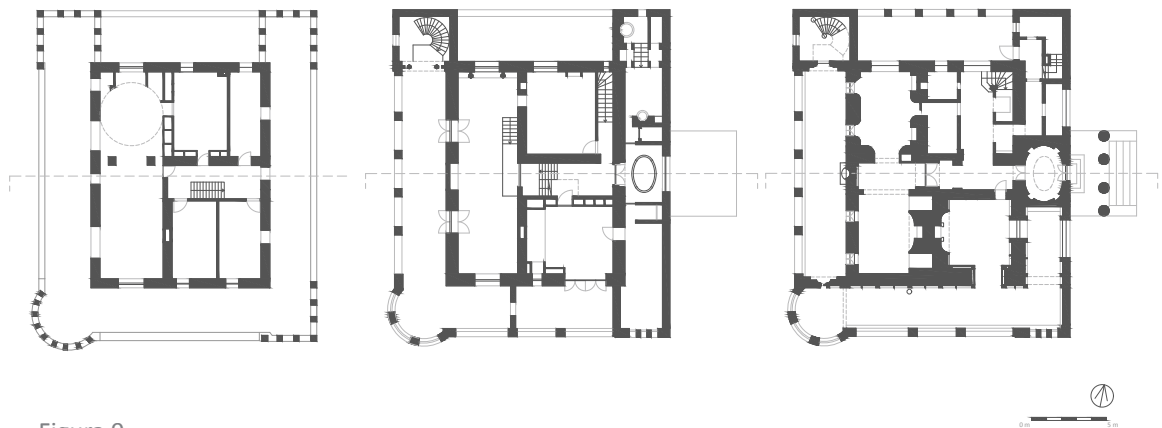


Figura 9

Villa Karma. Plantas dos pisos térreo (à cota da entrada principal, a Nascente), +1 e +2 (de baixo para cima).

dualidade entre fachada (ou fachadas, neste caso) e espaço interior, assim como a relação entre a morfologia e o *carácter* de ambos.

A diferença entre a realidade interior e a fachada adicionada é, num primeiro nível, material. Loos escolhe os materiais de revestimento do interior e do exterior com um intuito marcadamente simbólico, sendo essa escolha reveladora, simultaneamente, do seu campo de referências. Assim, se o interior da casa é caracterizado pela utilização de madeiras e estuques (que revestem, no piso térreo, a biblioteca e o vestíbulo / guarda-roupa e, no segundo piso, a sala de música – figuras 10 e 12), alternada com a opção por revestimentos pétreos (os mármorees que revestem a sala de refeições, no primeiro piso, ou a zona das salas de banho e de ginástica, no segundo – figuras 11 e 13), já no exterior a opção é a de uniformizar a linguagem através da utilização da pedra e do reboco. Loos cruza, com estas opções materiais, duas imagens de domesticidade, remetendo, com a construção em madeira, para a arquitetura vernacular anglo-americana e centro-europeia (figuras 14 e 15), ao mesmo tempo que integra no edifício uma solenidade herdada da ideia de casa de campo do Renascimento italiano, que privilegiava a ideia de refúgio campestre para o Homem urbano e erudito ⁵.

A referência à materialidade dos espaços da villa Karma surge como ponto de partida para a interpretação do significado destes elementos na construção da imagem deste edifício, uma vez que este tema articula as relações entre forma espacial, volumetria e expressão, a base da leitura inicial do objeto. O foco na

⁵ A este respeito, pensa-se que o projeto da villa Karma desde cedo se aproximou da ideia de villa renascentista, nomeadamente pela conjugação entre as intenções do cliente, a formação de Adolf Loos e a sua interpretação dos desejos do primeiro. Todos estes fatores poderão ajudar a explicar as opções volumétricas e expressivas desta obra. “Beer não se limitou a clarificar o desejo de que esta casa se assemelhasse a uma espécie de refúgio protetivo da sua vida privada e de sua esposa, mas traçou também esboços para algumas soluções particulares. (...) Loos tem (...) em conta as exigências psicológicas do cliente, como demonstra o carácter simbólico desta arquitetura.” (*Idem*, p. 107). É possível articular este processo com o que James Ackerman descreve ao estudar as villas do renascimento italiano: “(...) Ackerman avalia como o tipo de relação entre o homem (enquanto habitante de uma casa) e a natureza (enquanto o lugar onde essa relação se concretiza) tem uma influência decisiva no desenho da casa mas também na configuração da paisagem que a envolve. (...) Casa e paisagem constituem, assim, as duas faces da mesma moeda que, cruzando formas de exploração da natureza com a formação cultural e o gosto individual, determinam o carácter da resposta arquitetónica. Ambas constituem aspetos cruciais na análise das formas de relação com a tradição.” RODRIGUES, *op. cit.*, p. 65



Figura 10
Villa Karma. Vestíbulo / guarda-roupa,
com a escada de acesso ao segundo piso



Figura 11
Villa Karma. Sala de refeições.



Figura 12
Villa Karma. Biblioteca.



Figura 13
Villa Karma. Vestíbulo da sala de banho.



Figura 14
Henry Hobson Richardson. Biblioteca
Crane, Quincy (Mass.), EUA, 1882.



Figura 15
Henry Hobson Richardson. Casa
Glessner, Chicago, EUA, 1887.

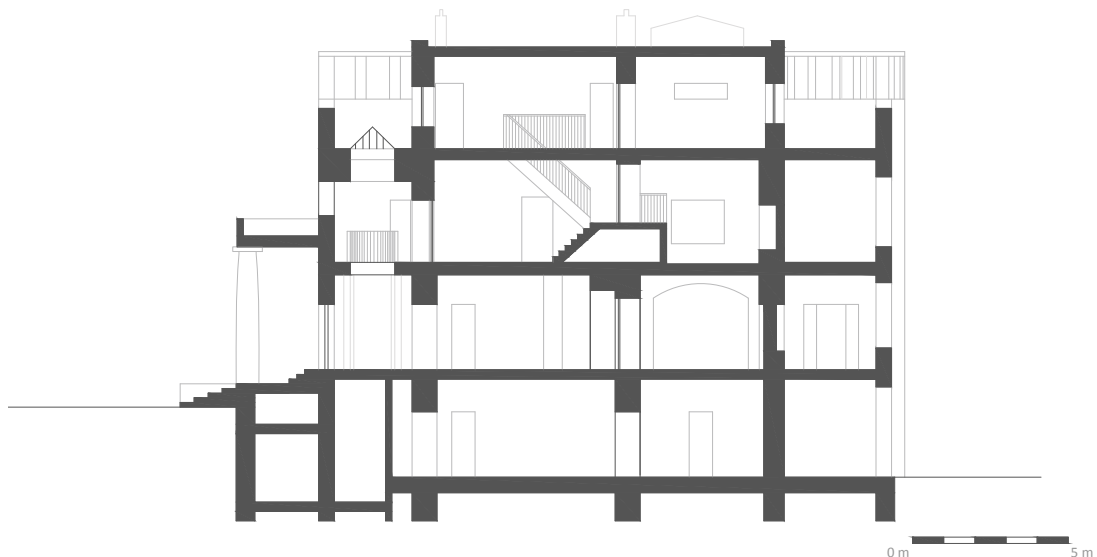


Figura 16
Villa Karma. Corte pela entrada principal.

materialidade relaciona-se com a ideia de que Loos utiliza, nesta casa, os contrastes referidos como estratégia consciente de construção do que se tem definido como *enquadramento*. Esta construção é analisável a partir de dois campos: em primeiro lugar, o da sequência espacial entre as partes da obra; em segundo lugar, o da relação entre a fachada e os espaços que esta delimita ou com os quais se relaciona.

Quanto ao primeiro tema, importa referir o facto de a villa Karma apresentar uma organização por pisos, ou seja, uma sobreposição simples que não implica, na maioria dos espaços, uma conjugação de várias cotas (figura 16). Por esse motivo, proceder-se-á a uma análise desta obra a partir das plantas, neste caso suficientemente esclarecedoras quanto ao argumento em exposição.

Como referido, é legível nas várias plantas a demarcação entre o núcleo central e os espaços a si periféricos. No entanto, esta condição não tem como consequência uma alienação ou oposição mútua entre as duas realidades. Pelo contrário, crê-se que esta característica terá sido vista por Loos como uma oportunidade de projeto ou, por outras palavras, terá permitido ao autor a exploração de um tema que será recorrente na sua obra: a relação entre o carácter público da fachada e o carácter privado do espaço interno da casa. No caso da villa Karma, verifica-se que a disposição das salas resulta num agrupamento por zonas, aos quais corresponde determinado tipo de programa. Assim, uma vez feito o ingresso na casa pelo vestíbulo oval, o corredor central introduz as três zonas principais do piso térreo: a Norte, o vestíbulo que dá acesso ao segundo piso; a Sul, a sala de leitura, articulada com a biblioteca; a Poente, o conjunto composto pelas salas de refeição, de fumo⁶ e a *loggia* que ambas partilham (figura 17). No segundo piso, dispõem-se duas áreas principais: a sala de música, a Poente, e a zona composta pela casa de banho e sala de ginástica (figura

⁶ Utiliza-se a expressão “sala de fumo” como tradução do termo francês “fumeur” ou do italiano “sala -fumo”. Este tipo de sala, habitual nas casas aristocráticas oitocentistas, era utilizada pelos cavalheiros após as refeições para sociabilização e, como o nome indicia, consumo de tabaco. Esta sala estava normalmente adjacente à sala de refeições, como é o caso na villa Karma.

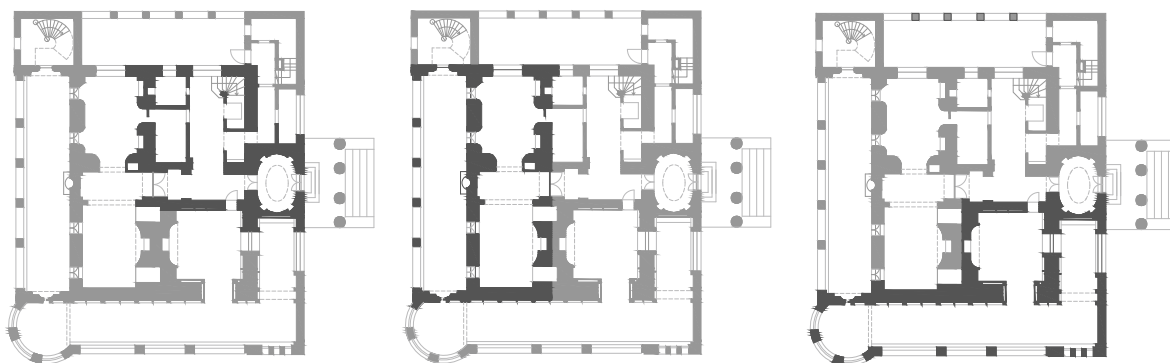
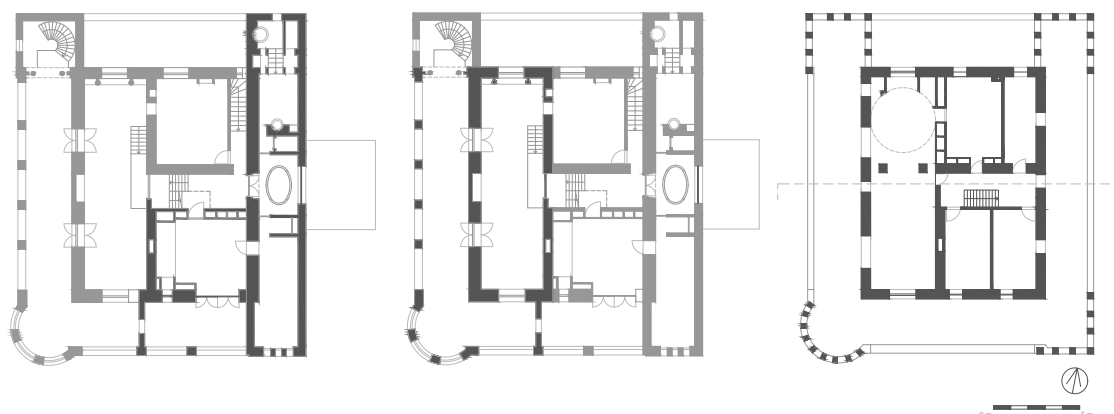


Figura 17

Villa Karma. Planta do piso térreo, destacando os três agrupamentos de salas e respectivas articulações.



Figuras 18 e 19

Planta do segundo e terceiro pisos, destacando os agrupamentos de salas e respectivas articulações.

18). No terceiro piso, encontram-se os quartos e um laboratório, localizado sobre a sala de música (figura 19).

A distribuição apresentada tem duas consequências principais, em duas dimensões distintas. A primeira, de cariz espacial, é a preponderância dos espaços centrais das várias plantas. A título de exemplo, note-se que a distribuição do piso térreo, mais do que marcar a linearidade do percurso, reforça o princípio de centralidade ⁷. Como tal, Loos compõe o espaço interno da casa num ciclo composto por três momentos: em primeiro lugar, a apresentação do espaço central; em segundo lugar, a centrifugação para os espaços periféricos (os referidos espaços agrupados ou compostos, que articulam núcleo e fachada); finalmente, o regresso ao espaço central, a partir do qual se reinicia o ciclo. A segunda consequência da composição descrita é que, como se sugeriu anteriormente, Loos propõe um percurso marcado pela alternância de materialidades, sendo que esta alternância reforça a atenção do

⁷ Gravagnuolo refere que “o eixo de penetração da casa é o longo corredor branco, como sublinha a direção das vigas de carvalho que desenham o teto.” (GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 107). No entanto, discorda-se desta descrição, uma vez que indicia uma preponderância da direção longitudinal que, pelo contrário, não se apresenta vincada. Como se verifica pelo corte e pela posição das portas, o espaço central do piso térreo poderá ser mais rigorosamente descrito como uma sequência de vestíbulos e não como um corredor unitário de distribuição.

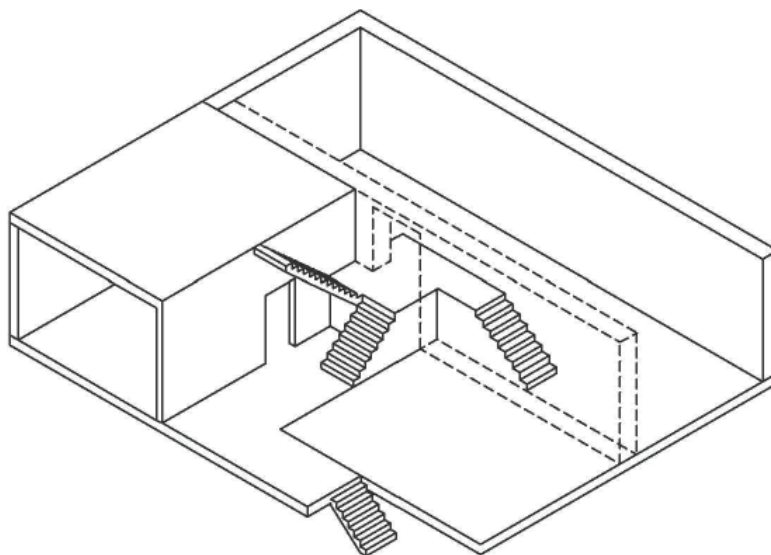


Figura 20

Villa Karma. Axonometria esquemática, apresentando a articulação de cotas entre o segundo e o terceiro pisos. Destaca-se a relação entre o núcleo da casa e o ingresso na sala de música.

observador para a particularidade material de cada espaço, pelo contraste sequencial existente ⁸.

Relativamente à articulação dos espaços internos desta casa, destacar-se-á uma particularidade existente no segundo e terceiros pisos acima da entrada principal. Embora a sobreposição simples de pisos seja a regra maioritária, verificam-se duas exceções: o vestíbulo oval de dupla altura na entrada e a articulação entre a sala de música e o terceiro piso. O segundo caso é merecedor de especial atenção. O acesso à sala de música é feito através de um meio-piso que articula três cotas: a do segundo andar da casa, a da entrada para a sala e a do terceiro andar (figura 20). A introdução da escada que liga a sala de música e os quartos privados, no terceiro piso, terá sido um pedido de Theodor Beer, que desejava interligar estas divisões de modo a poder recolher à privacidade do último piso sem passar pelas zonas comuns do segundo ⁹. O resultado fundamental desta articulação é a criação de uma diferença de cotas

⁸ O contraste é atingido não só pela escolha dos revestimentos, mas também pela variável iluminação dos espaços, que se efetua diretamente através da primeira camada de fachada ou indiretamente, nos espaços do núcleo. “A intensidade da luz natural (...) sinaliza o maior ou menor grau de intimidade do espaço. Os ambientes privados, destinados à reflexão, beneficiam de luz indireta.” (GRAVAGNUOLO, Ibidem); “Este núcleo constitui a habitação privada, na qual a penumbra contrasta com o revestimento claro que parece envolver as divisões da habitação como um véu aéreo.” (RUKSCHIO; SCHACHEL. *op. cit.*, p. 427)

⁹ “Às salas privadas do piso superior acede-se a partir da sala de música, através de uma escada muito estreita que satisfaz o desejo de Beer de ter um «acesso secreto» aos seus aposentos noturnos. É arriscado aferir analogias com os símbolos freudianas do inconsciente, mas a imagem desta longa escada estreita que termina na alta porta (...) de bronze comunica uma emoção arcana.” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 107



Figura 21

Villa Karma. Sala de música, com o mezanino de entrada no centro da imagem.

“forçada” entre zonas que, caso contrário, estariam ao mesmo nível (o núcleo do segundo piso e a sala de música). Este facto é bastante importante, pois representa o gérmen da exploração de um tema que Loos revisitará, de modo mais complexo, na sua obra posterior. Com a introdução deste elemento, Loos indicia o que serão as relações entre altimetrias nas suas casas seguintes, ao mesmo tempo que explora o efeito *cenográfico* do ingresso à sala de música no sentido descendente a partir de um pequeno mezanino. A entrada na sala explora o simbolismo desta opção, que constrói uma relação faseada, ou *coreografada*, entre o corpo e o espaço. São propostos três momentos: a *apresentação* no meio piso, a partir de uma posição de centralidade; a *descida*, feita no sentido lateral e dando destaque ao nicho da janela da parede Norte, que enquadra a paisagem exterior (figura 21); finalmente, a *rotação* para uma posição na qual o observador passa a ter presente a profundidade do espaço da sala, diluindo a centralidade do primeiro momento, ao mesmo tempo que vira as costas à janela previamente focada. A análise desta sequência é paradigmática, pois permite esclarecer os termos nos quais se pretende discutir o tema da presente tese.

Mantendo esta abordagem, torna-se possível continuar a interpretação de uma característica já referida desta obra, os contrastes sequenciais, estendendo-a a um novo tema: a importância da fachada e a sua relação com o espaço interno. Como apontado, terá sido Hugo Ehrlich a lançar a base para a extensão da casa; no entanto, coube a Loos a concretização da volumetria e a modelação dos elementos da fachada externa. Neste aspeto, transparecem das opções de Loos duas influências principais, ainda que com diferentes níveis de evidência. Primeiramente, crê-se que não será polémico argumentar que a arquitetura neoclássica, ecoa nesta obra de Loos. Volumetricamente, a villa Karma assemelha-se a alguns projetos elaborados por Claude-Nicolas Ledoux, Karl Friedrich Schinkel ou Gottfried Semper (figura 22 a 24) que, embora em termos de organização interna não se relacionem com o projeto de Loos, apresentam características com as quais, muito provavelmente, este estaria familiarizado (figura 28) ¹⁰. Em segundo lugar, lê-se no desenho das fachadas Poente e

10 São evidentes as semelhanças entre a villa Karma e os projetos de casas de campo de Ledoux. A mais evidente é a utilização de torres nas esquinas do volume, uma característica que expressa, ainda que de modo algo literal, uma resposta de Loos aos requisitos do cliente quanto ao significado deste “refúgio pessoal”. Para além disso, os projetos partilham o número de pisos (a maioria dos exemplos desenhados por Ledoux apresenta dois ou três, assim como um piso inferior semienterrado ou integrado num embasamento) e o recurso ao recuo dos pisos superiores, características que resultam em volumetrias gerais semelhantes.

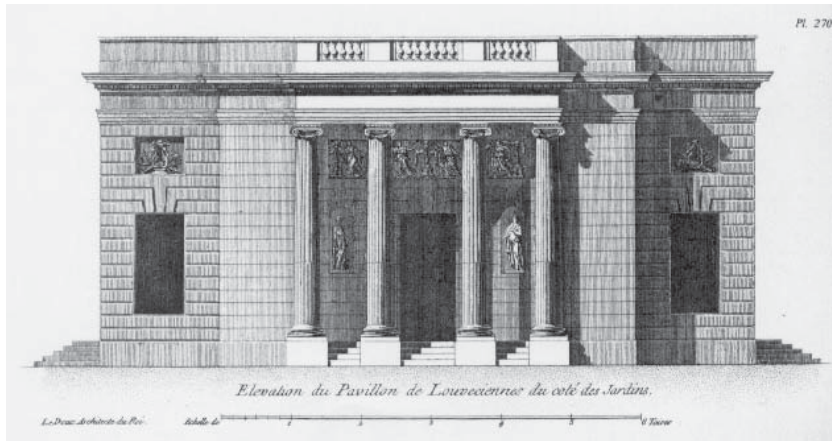


Figura 22

Claude-Nicolas Ledoux. Pavilhão de Louveciennes, c. 1771. Alçado do lado do jardim.



Figura 23

Claude-Nicolas Ledoux. Pavilhão de Louveciennes, c. 1771.



Figura 24

Karl Friedrich Schinkel. Pavilhão de Charlottenburg, 1824 - 25



Figura 25
Burnham & Co. Edifício Reliance, Chicago, 1895



Figura 26
Holabird & Roche. Edifício Marquette, Chicago, 1895

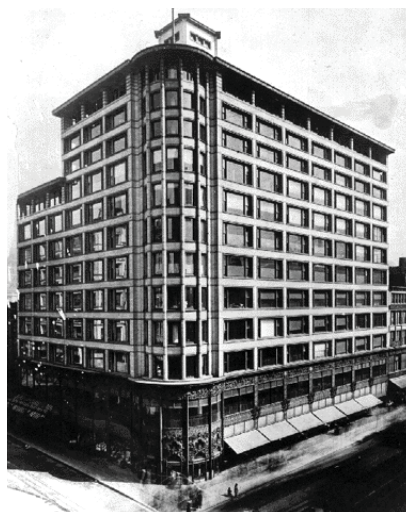


Figura 27
Louis Sullivan. Edifício Carson, Pirie, Scott & Co., Chicago, 1898

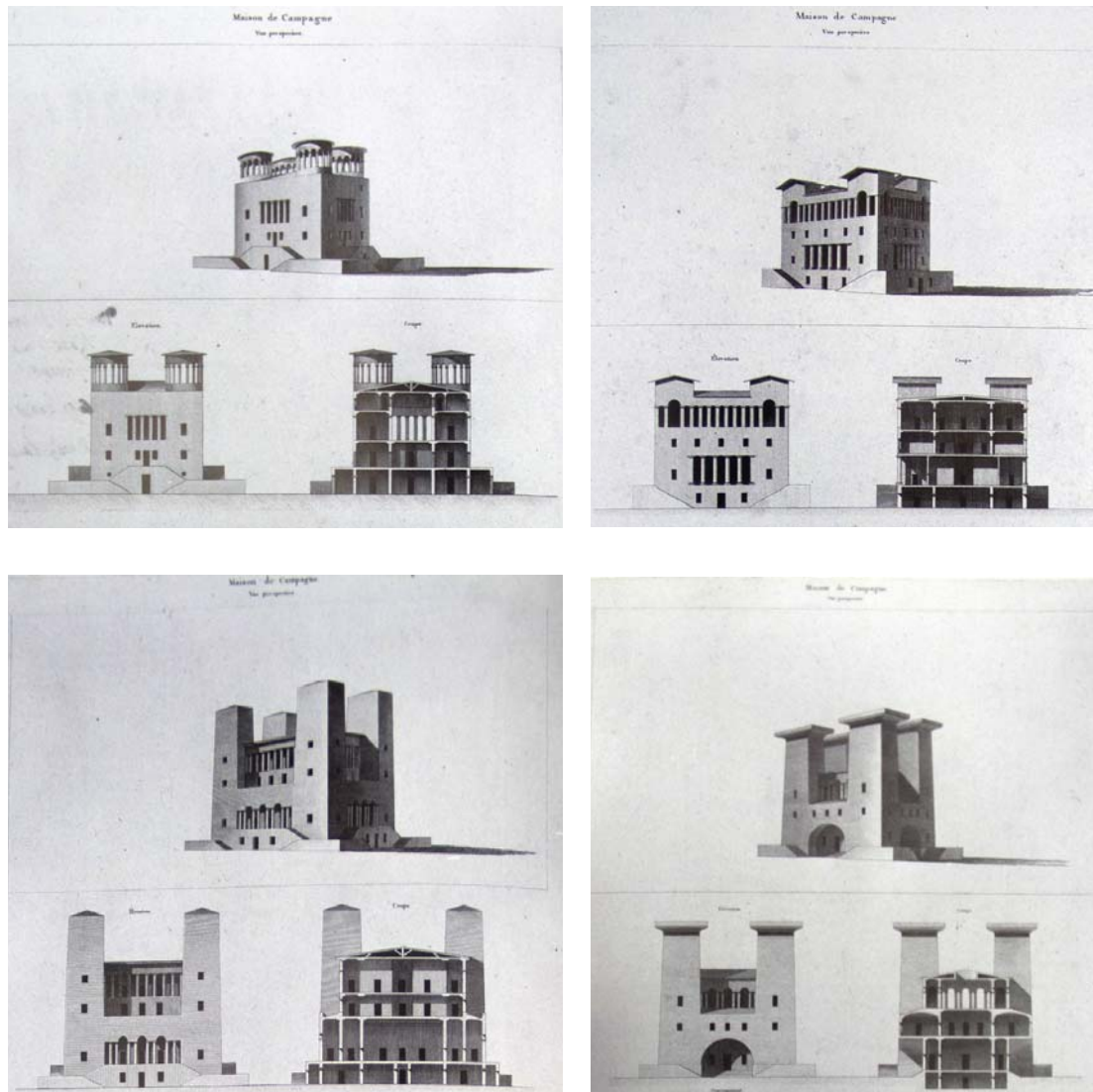


Figura 28
Claude-Nicolas Ledoux. Projetos para casas de campo.

Sul a influência dos edifícios das principais cidades norte-americanas do fim do século XIX (figuras 25 a 27). A fenestração destes blocos é composta através de uma grelha regular, preenchida pela repetição das janelas ¹¹, numa lógica comparável, ainda que a outra escala, com o que se verifica nesta obra de Loos.

As fachadas da villa Karma revelam a insistência loosiana na lógica da articulação de contrastes como meio expressivo. Esta lógica é especialmente eloquente no percurso da entrada principal no terreno e na casa, pelo lado Norte. Este elemento da obra terá sido particularmente focado no diálogo entre Beer e os

¹¹ No caso da arquitetura da Escola de Chicago desenvolveu-se um modelo de janela retangular – comumente denominado “Janela de Chicago” –, normalmente dividida em três partes (duas móveis, nas extremidades do retângulo e uma fixa, ao centro). Pensa-se que este modelo de janela, recorrente nos arranha-céus americanos deste período, poderá ter influenciado a modelação das fachadas da villa Karma. Essa influência não se manifesta nas proporções das janelas, individualmente, mas sim na forma como Loos utiliza a grelha como base da composição das fachadas, aplicando as janelas como um elemento compositivo que homogeneiza a volumetria.

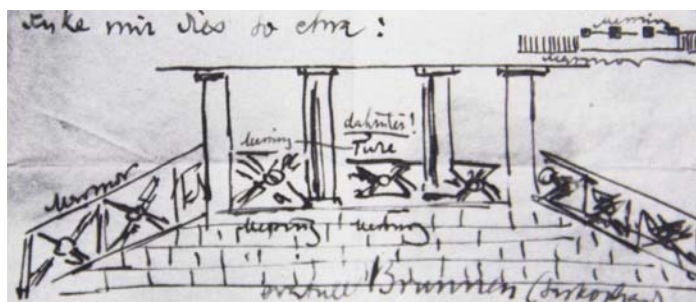


Figura 29
Villa Karma. Esquisso de Theodor Beer relativo à entrada da casa.

responsáveis da obra, entre os quais Loos. O cliente terá estado ativamente envolvido na pormenorização do portão de bronze que marca a entrada no terreno, assim como no desenho do pórtico de entrada na casa, como demonstra o esquisso desse elemento enviado por Beer a Loos (figura 29). Este percurso exemplifica o modo como a ideia de enquadramento pode ser entendida como uma sugestão faseada de estímulos sensoriais, como se defende na presente tese. Nesse sentido, a austeridade da fachada Norte (maioritariamente composta por um branco pano cego, contrastando com as fachadas orientadas para o lago, mais abertas) tem um carácter simbólico, assinalando a privacidade do mundo doméstico. No entanto, a relação do observador com a aproximação à fachada não se resume a este “confronto” com a sua *mudez essencial*, parafraseando Gravagnuolo. Este processo começa a ser composto desde o contacto com o portão da propriedade, como se interpretará seguidamente.

Com efeito, desenha-se uma progressão entre o portão e a porta da casa caracterizada pela contradição cíclica entre elementos “ricos” e “pobres”. Nesse sentido, o primeiro componente deste percurso linear é o portão de bronze (figura 30); uma vez ultrapassado este limiar, é apresentado um espaço composto por três elementos (figura 31). O primeiro é o plano do pavimento do átrio, um simples lajeado de pedra que reforça o vazio onde surgem, destacados, os dois planos seguintes; o segundo é o pórtico de entrada com quatro colunas dóricas que, mesmo não sendo descritível como “ornamentado” (especialmente se se comparar o desenho de Beer com a solução final que, para além da simplificar as formas, reforça a centralidade do eixo de percurso), constitui um elemento de destaque formal; finalmente, o plano de fundo, *mudo*. Se também se considerar nesta sequência o espaço do vestíbulo oval, revestido com mosaicos dourados e iluminado zenitalmente (figura 32), verificar-se-á que Loos compõe o ingresso na casa intercalando elementos pontuais de “exuberância” com a *linguagem do vazio* ¹².

12 “Superado o limiar, encontra-se o espaço envolvente do vestíbulo oval de dupla altura. (...) A alteração de linguagem [relativamente ao espaço exterior] é brusca, radical, imediatamente perceptível. Cada ambiente é marcado por qualidades materiais específicas. É somente através dos materiais que a arquitetura de Loos pode dizer tudo o «dizível».” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 107



Figura 30
Villa Karma. Vista a partir do vestíbulo de entrada, no sentido do portão da propriedade, ao fundo.

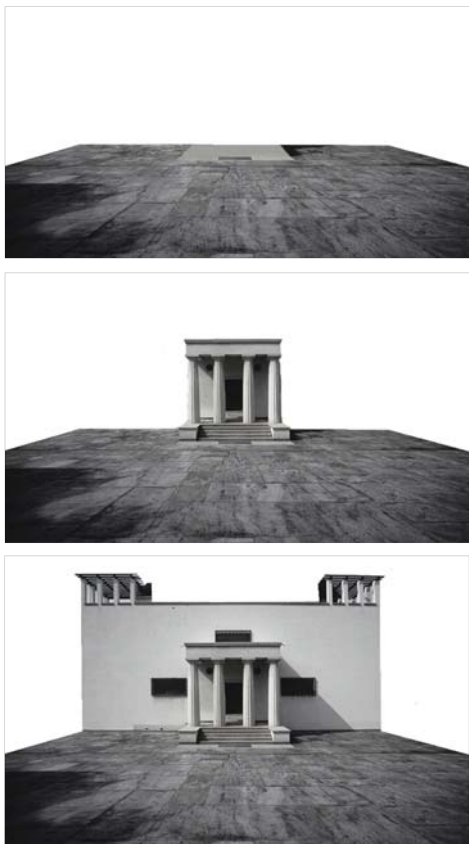


Figura 31
Villa Karma. Interpretação do ingresso na casa como composição de planos.

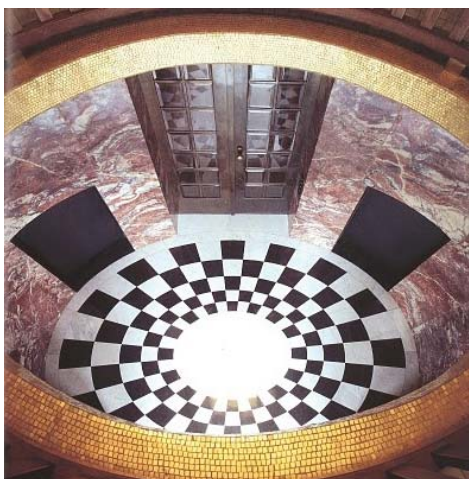


Figura 32
Villa Karma. Vestíbulo de entrada, visto do segundo piso.

Refira-se também que, se a entrada tem o percurso longitudinal, axial e centrado, claramente marcado, esta lógica é quebrada uma vez no interior da casa. Aí, os principais movimentos entre os espaços passam a ser regulados por uma relação cíclica entre *centro* e *periferia*, entre núcleo e limite, como anteriormente se deixou implícito.

Os pontos abordados nesta apresentação da primeira casa de Loos permitem entender, genericamente, que a prática do enquadramento é, na villa Karma, pensada a partir de uma gestão de contrastes expressivos, assim como da variabilidade das lógicas distributivas e de movimentos entre os diversos espaços do recinto da casa.

II.02_ A villa Steiner (1910)

A villa projetada para a pintora Lilly Steiner e o seu marido, Hugo, é a primeira de várias casas de Adolf Loos de uma zona de Viena que viria a concentrar muitas das obras visadas neste trabalho. O contexto físico desta casa, concluída no ano de 1910, é marcadamente diferente do da primeira villa projetada por Loos, a villa Karma. Situada no Hietzing, um bairro residencial que, à data de construção (como nos dias de hoje) se definia por um carácter de transição entre a densidade da edificação nos *Rings* de Viena e a acalmia residencial periurbana, a casa reflete na sua volumetria exterior essa diferença de contexto relativamente à villa suíça, localizada num amplo terreno afastado de outras construções.

Este contexto influencia diretamente as características exteriores da casa. Em primeiro lugar, a altura da fachada Poente, orientada para a rua, resulta da subordinação ao regulamento da cidade de Viena para a zona de implantação¹³; em segundo lugar, o desenho desta fachada é uma aproximação de Loos a certas formas tradicionais, nomeadamente no caso da cobertura arredondada revestida a chapa metálica (figuras 33 e 34). Esta cobertura constitui, como tal, uma conjugação entre requisitos volumétricos, referências do contexto e as próprias intenções de Loos para o projeto da casa, uma vez que articula as alturas das fachadas de rua e do jardim traseiro, diferentes entre si¹⁴ (figura 35).

As medidas gerais da planta da casa são muito similares às do núcleo original da Villa Karma sendo, neste caso, de aproximadamente 13 m por 14 m. Com efeito, a dimensão da fachada Poente da villa Steiner é comedida. Por outras palavras, este elemento assinala que a casa, mais do que procurar um destaque ou imposição sobre o espaço do passeio através da imponência da fachada de rua, pretende marcar uma tranquila transição para o espaço doméstico, reforçada pelo baixo muro e pela escala do percurso de entrada através da escadaria principal. Richard Bösel sugere, inclusivamente, que a conceção das casas nesta zona de Viena, como esta, se basearia no princípio de que a fachada do jardim, e não a de rua, seria a mais representativa¹⁵, o que explicaria a diferença entre as duas fachadas.

13 “Na casa Steiner, a solução geral é tão clara que parece necessária, inclusive no volume. Aquele volume que, nascido da adaptação ao regulamento vienês, que permitia uma altura limitada sobre a rua, confere a esta pequena construção as linhas e a projeção de uma grande arquitetura.” (ROSSI, *op. cit.*, pp.62, 63) O elogioso jogo de palavras de Aldo Rossi enquadra-se numa interpretação do significado do contexto na obra de Loos, neste caso expressa na relação desta pequena obra com o seu entorno físico e cultural, este último com implicações que serão abordadas nos capítulos seguintes.

14 Loos aproveitaria a flexibilidade do regulamento para que a casa pudesse apresentar a mesma disposição por três pisos, acrescidos de um piso semienterrado sob a cota da entrada principal, que Loos havia proposto para a Villa Karma. “[o regulamento] (...) impunha que a altura da fachada orientada para a rua não fosse superior a um piso (mais precisamente: um piso acima da cota do nível térreo), enquanto que a normativa relativa ao lado do jardim era mais flexível.” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 139

15 A situação de transição para a ruralidade seria o motivo desta conceção, considerando que se tratava de “(...) um bairro de origem campestre, no qual as vistas principais das casas se orientavam para o campo, enquanto que aquelas orientadas para a rua tinham um papel secundário.” BÖSEL, Richard; ZANCHETTIN, Vitale, *Adolf Loos 1870 – 1933. Architettura, utilità e decoro*, p. 266



Figura 33

Henry v. de Velde. Villa Körner, Chemnitz, 1914.
Vista a partir do jardim.



Figura 34

Adolf Loos. Villa Steiner, Viena, 1910.
Fachada da rua.

A materialidade da casa reforça a intenção de diluir a expressão externa do edifício na tradição construtiva local ¹⁶. No entanto, se os revestimentos exteriores são comuns às várias fachadas, como sucede na villa Karma, ao nível da estrutura dispositiva dos vãos verificam-se diferenças fundamentais entre os dois edifícios. No exemplo suíço, transparece a utilização de uma grelha regular em três dos quatro lados da casa, cujo resultado é uma associação entre os elementos da estrutura e a fenestração. Está presente, por outras palavras, uma ideia dupla e abstrata de estrutura, uma sugestão implícita de que os pilares e as vigas, para além de elementos estruturais no sentido físico, são também fatores da lógica compositiva que determina a posição das janelas. Na casa Steiner, as fachadas tendencialmente opacas remetem para a ideia de parede portante, na qual se perfura a fenestração pontual. Este último ponto merece especial atenção. De facto, é possível ler nas fachadas Poente e Nascente (figuras 36 e 37) uma preocupação em compor os alçados *pelo exterior*; no entanto, as fachadas laterais, assim como a subtil subversão da simetria na fachada de rua indiciam que é a espacialidade interna da casa, mais do que o princípio de “desenho de alçado”, que motiva as dimensões e posição das janelas (figuras 38 e 39). Esta característica, que na villa Steiner se manifesta de forma ainda embrionária, será expandida nas casas posteriores de Loos; as suas implicações são vastas e serão aprofundadas no desenvolvimento do presente argumento.

A disposição interna das divisões é marcada pelo que se designará de tendência simétrica da planta. Com efeito, as plantas da casa não são estritamente simétricas, mas refletem uma aproximação a esse princípio, aplicado com um rigor progressivamente menor entre o piso térreo e os pisos superiores (figura 40). Como no caso da villa Karma, e de forma ainda mais pronunciada, Loos destaca o núcleo da casa para as circulações principais (a entrada a eixo da casa, o corredor central

16 “(...) uma reutilização atualizada de técnicas construtivas testadas por uma longa tradição. São disso exemplo mesmo os elementos aparentemente novos como a absoluta ausência de decoração sobre as paredes externas (simplesmente estucadas com argamassa de cal «como nas velhas casas vienenses») ou a adoção do teto encurvado revestido a chapa (por sua vez derivado da cultura histórica do construir local).” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 139

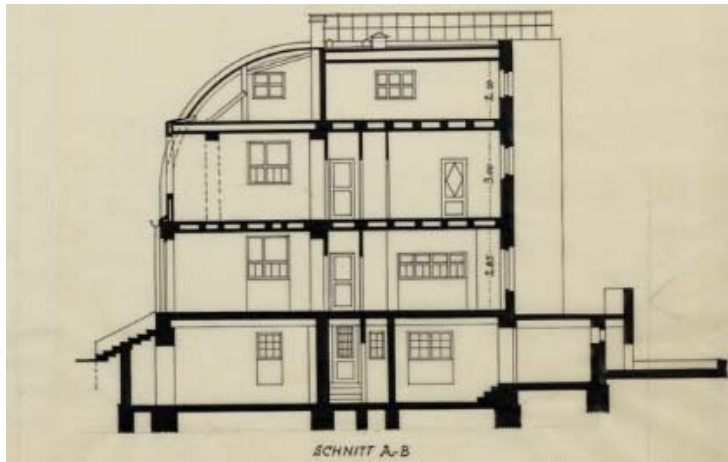


Figura 35
Villa Steiner. Corte transversal pela entrada.



Figura 36
Villa Steiner. Fachada de rua (Poente).



Figura 37
Villa Steiner. Fachada para o jardim (Nascente).



Figura 38
Villa Steiner. Fachadas Sul e Nascente.



Figura 39
Villa Steiner. Fachada Sul (pormenor).

As diferentes fachadas da villa Steiner articulam os princípios de simetria que indiciam um formalismo clássico e uma lógica de desenho dos alçados pelo exterior, com sinais de uma hierarquização dos vãos derivada da função e dimensão dos espaços internos, especialmente nas fachadas Norte e Sul.

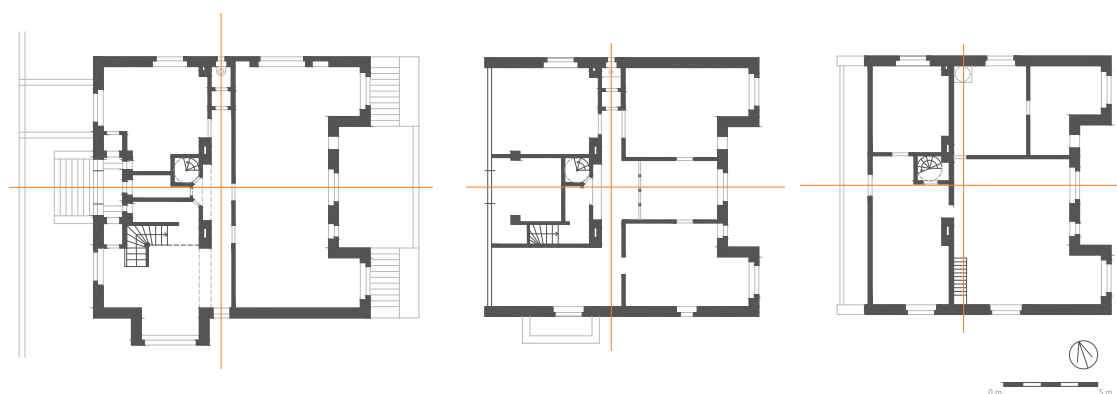


Figura 40

Villa Steiner. Plantas dos pisos térreo (à cota da rua), +1 e +2 (da esquerda para a direita).

e a escada circular que une todos os pisos)¹⁷, articulando as divisões através deste núcleo. O piso à cota da entrada principal é agrupado em duas zonas: do lado Poente, situam-se a cozinha e uma sala de leitura e, a Nascente, a sala principal, ocupando toda a largura da casa, no sentido do jardim (figura 41). No segundo piso encontram-se os quartos e um atelier de pintura para Lilly Steiner. No piso semienterrado e no último piso encontram-se salas de serviço e zonas técnicas, respetivamente.

Considera-se merecedor de especial destaque o espaço da sala principal, no piso térreo. Este caso é relevante, na medida em que contrasta com o caso de estudo anterior. No que diz respeito ao programa das salas, Loos optou, na villa Karma, por associar cada uma delas a uma função específica, opção demonstrada pela própria compartimentação entre zonas de diferentes funções. No entanto, neste caso, Loos propõe um espaço sem fronteiras rígidas entre as várias funções; como tal, na villa Steiner são agrupadas num mesmo compartimento a zona de estar e a zona de refeições, sendo que se poderia ainda associar a este espaço a função de sala de música¹⁸. As características desta sala expressam, portanto, três relações fundamentais: em primeiro lugar, demonstram que Adolf Loos seguia, nesta fase da sua carreira, os princípios clássicos de simetria da planta como base da organização do espaço; em segundo lugar, traduzem de modo quase literal o princípio semperiano de revestimento, evidenciado na utilização de elementos têxteis como

17 A relação entre a centralidade das circulações principais e as salas é reforçada pela disposição do mobiliário: “(...) o arquiteto colocou os móveis, em parte desenhados por si próprio, ao longo das paredes perimetrais, de modo a deixar livre o espaço central. (...) a disposição dos móveis ao longo dos ângulos refletia o carácter centrífugo da planta (...)” BÖSEL; ZANCHETTIN, *op. cit.*, p. 266

18 A este respeito, pensa-se que a opção de Loos poderá derivar das suas referências inglesas. A ideia de uma sala sem função específica, a “sala de estar”, desenvolver-se-ia na Inglaterra do século XIX, nomeadamente pela acção do arquiteto Humphry Repton, segundo Robin Evans [“Developed Surface” In *Translations from Drawing to Building*]. Cita-se em seguida uma passagem da autoria de John Macrthur que sublinha a ideia lançada por Evans: “Evans mostra que as ideias de Repton sobre os interiores podem ser entendidas como a rejeição de estratégias e técnicas de planeamento anteriores. Nas casas de meados do século [XVIII], como Kedleston [Hall], o piso principal é um anel de quartos com variadas formas e decoração. (...) Estes seriam mobilados segundo um padrão tradicional – cadeiras encostadas às paredes, condizendo com a decoração de cada divisão e repetindo a geometria da planta. (...) A proposta de uma sala não para uma função específica mas para “estar” [“living”] implica um lugar para o ser no seu todo e uma interação liberal entre pessoas na divisão, livre de hierarquia social.” MACARTHUR, John, *Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities*, pp. 141, 142

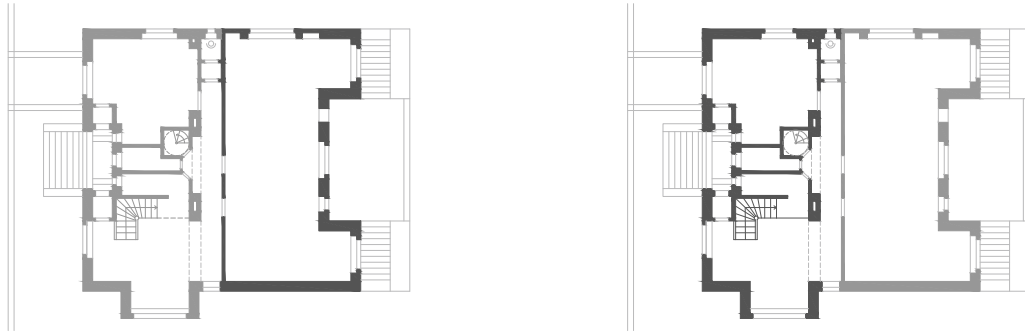


Figura 41
Planta do piso térreo, destacando as duas principais zonas.



Figura 42
Villa Steiner. Sala principal.
Vista no sentido da “zona de estar / sala de música”, a partir da zona de refeições.



Figura 43
Villa Steiner. Sala principal. Zona de refeições.

elementos separadores das zonas da sala ¹⁹ (figura 42); em terceiro lugar, revelam a experimentação de Loos com o princípio unificador da “sala de estar”, funcionalmente subdividida, mas não rigidamente compartimentada em termos físicos.

As características da villa Steiner sugerem, portanto, que Loos mantém alguns dos princípios formais clássicos expressos nas obras anteriores, ao mesmo tempo que expressa enfaticamente a sua afinidade com os princípios semperianos de revestimento. Por outro lado, verifica-se que a procura de um efeito de contraste sequencial de materialidades, tão vincado no caso da villa Karma, é menos expressiva neste caso, propondo-se, alternativamente, uma maior unidade material no interior da casa.

19 Semper defendia a ideia de que, até à ascensão da arquitetura romana na cultura ocidental “O vime, o separador de espaços original (...) era a essência da parede. (...) Os tapetes suspensos permaneceram como as verdadeiras paredes, as fronteiras visíveis do espaço. As paredes sólidas por detrás eram necessárias por razões que nada tinham a ver com a criação de espaço; eram necessárias pela segurança, para suporte da carga, pela sua durabilidade (...). Onde a necessidade destas funções secundárias não surgia, os tapetes permaneceram como os meios originais de separar o espaço. Mesmo quando a construção de paredes sólidas se tornou necessária, estas eram apenas a estrutura interna e invisível, escondida por trás dos verdadeiros e legítimos representantes da parede, os coloridos tapetes tecidos.” SEMPER, *The four elements* (...), pp. 102, 103, 104

II.03_ A villa Scheu (1913)



Figura 44

Villa Scheu. Vista de aproximação por Noroeste.

Poucos anos depois da conclusão da villa Steiner, Loos voltaria a projetar uma casa no Hietzing, numa situação urbana bastante similar à do edifício concluído em 1910 (figura 44). O projeto da casa para o médico Gustav Scheu levantaria inicialmente o mesmo tipo de problemas que Loos enfrentara aquando da defesa do seu projeto para a Michaelerhaus, poucos anos antes ²⁰. Em consequência de uma denúncia às autoridades municipais de Viena, motivada pela preocupação com o diálogo entre a linguagem da futura casa Scheu e a envolvente próxima, foi solicitado a Loos que elaborasse um projeto hipotético para o lote adjacente ao da sua obra, de modo a comprovar a adequação da sua proposta à envolvente próxima. A resposta de Loos a este exercício foi dada com a mesma ironia patente nos seus escritos e na conhecida proposta para a instalação de vasos de flores nas varandas da Michaelerhaus: o edifício desenhado por Loos para se ligar à empena da casa Scheu era praticamente uma reprodução da villa Horner (figuras 45 e 46), que o próprio Loos projetara em 1912 e cuja linguagem, que se poderá descrever como sendo “de compromisso” entre modelos pré-existentes e as particularidades da arquitetura loosiana, apaziguaria os responsáveis do município vienense. Com esta resposta, associada ao facto de Loos ter acedido às preocupações manifestadas revestindo a fachada de jardim com vegetação (figura 47), o arquiteto sublinharia o caráter “subversivo” da sua obra, reforçando implicitamente o seu apelo para uma alteração de paradigma no panorama arquitetónico vienense.

O perímetro da casa mede 11 m por 16 m, subdivididos em 4 módulos de 4m. A sua volumetria expressa três ideias relevantes: em primeiro lugar, traduz uma relação entre o acesso à casa e o espaço da rua em termos ligeiramente diferentes

20 “(...) O edifício da Michaelerplatz (...), expurgado do ornamento não arquitetónico, foi objeto de inúmeras críticas, acabando mesmo por ser objeto de ações persecutórias pela instituição municipal. (...) O debate suscitado pela construção do edifício deu lugar a uma campanha em defesa de Loos na qual participaram, entre outros, Karl Krauss e George Trakl.” RODRIGUES, *op. cit.*, p. 92



Figura 45
Adolf Loos. Projeto para o hipotético edifício adjacente à casa Scheu.



Figura 46
Adolf Loos. Villa Horner, 1912. Fachada de rua.



Figura 47
Villa Scheu. Fachada para o jardim.

dos propostos nas casas anteriores; em segundo lugar, a “pureza” volumétrica do edifício, concretizada pela eliminação de cornijas ou elementos salientes nos remates, assim como pela introdução das coberturas planas construídas em fibrocimento ²¹, faz da casa Scheu o primeiro exemplo de uma linguagem que Loos tenderia a repetir nas casas subsequentes; em terceiro lugar, expressa um racionalismo vincado pelo escalonamento entre pisos, como se detalhará.

O primeiro ponto relaciona-se com o modo como se desenvolve o percurso de entrada na casa, a partir da rua. Neste caso, já não é proposto um ingresso pelo eixo central da fachada de rua, verificando-se que a casa possui duas entradas separadas, nas suas duas extremidades. Esta duplicação é motivada pelo facto de o último piso poder ser alugado, tornando-se independente dos pisos inferiores. A entrada lateral contribui para acentuar a relação com o jardim que, neste caso, está visualmente presente no percurso de acesso à casa.

21 “A casa para o Dr. Scheu foi o primeiro edifício a utilizar a nova técnica da cobertura Häusler, uma cobertura composta que aqui foi aplicada no terraço visitável, sendo que esta solução construtiva se converteu no conceito fundamental do projeto.” LUSTENBERGER, Kurt, *Adolf Loos*, p. 80



Figura 48
Villa Scheu. Fachada de rua.



Figura 49
Villa Scheu. Nicho da lareira.

A segunda característica reforça a ideia de contraste entre as fachadas externas e os espaços interiores das casas loosianas, uma vez que a austeridade aparente nas fachadas é contrabalançada com o ambiente quente das salas principais (figuras 48 e 49).

Interpretar-se-á o terceiro ponto apontado a partir da leitura da disposição interna dos compartimentos da casa. Como referido, existem duas entradas para o edifício. A entrada mais próxima da casa adjacente permite o acesso ao último piso, onde se encontram dois quartos e respetivas áreas de serviço, que constituem o apartamento autónomo. Do lado oposto, efetua-se a entrada para a casa de Gustav e Helene Scheu (figura 50). O primeiro espaço interior é um pequeno vestíbulo, a partir do qual se parte para um segundo hall, que oferece duas alternativas de percurso: a Sul, um espaço de jardim de inverno, orientado para o exterior; no sentido Poente, encontram-se as salas principais deste piso. A sequência proposta por Loos a partir do segundo vestíbulo reforça claramente a importância da sala de trabalho / sala

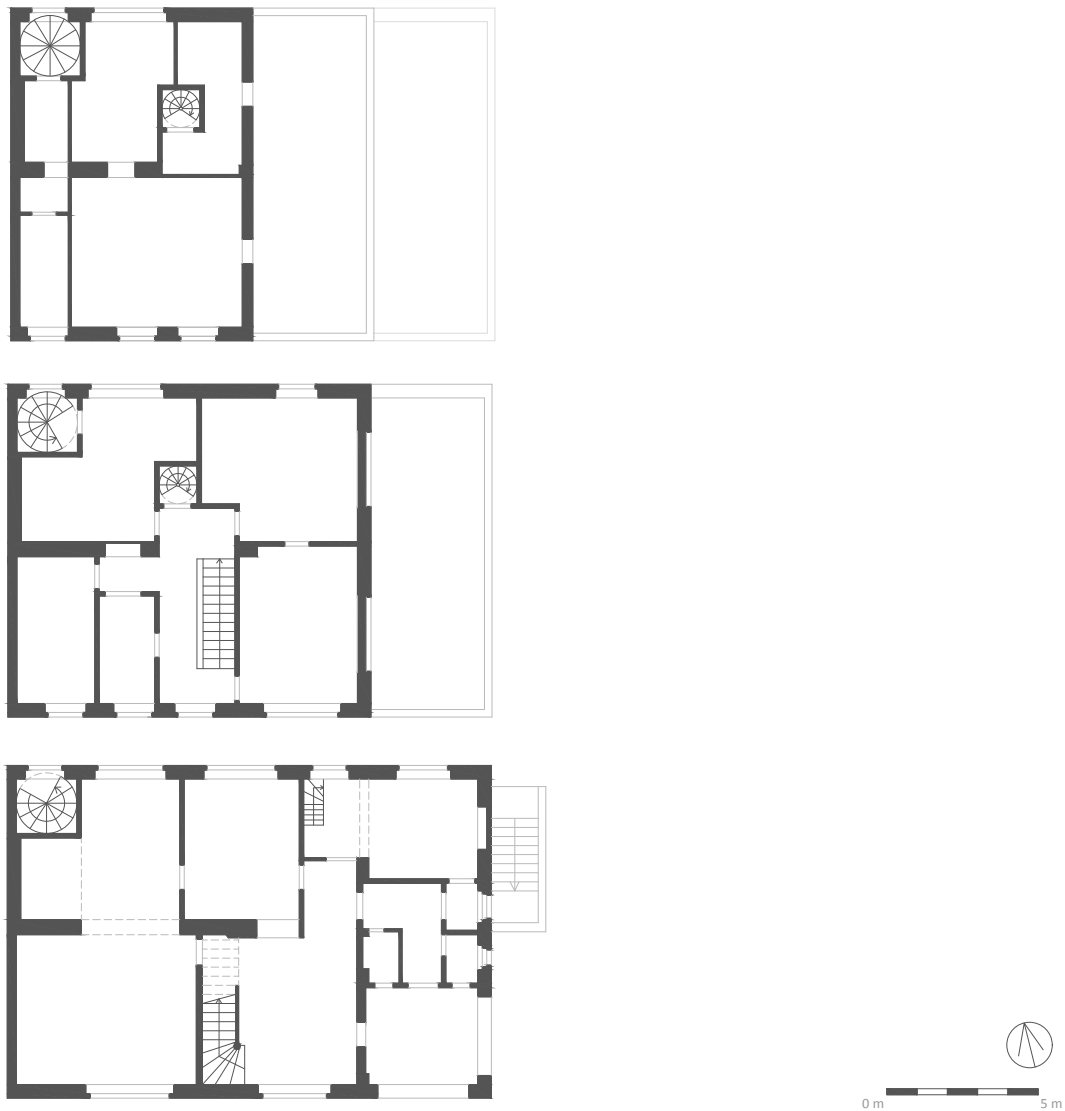


Figura 50
Villa Scheu. Plantas dos pisos térreo (à cota da rua), +1 e +2 (de baixo para cima).

de música. A chegada a este compartimento pode ser feita de duas maneiras: uma, mais direta, a partir de um hall que funciona como espaço de transição, distribuindo as circulações entre o piso de entrada e o piso dos quartos, através de uma escada em “L”; a segunda sequência possível efetua-se segundo uma lógica similar à que se verifica na villa Karma, ou seja, através de um percurso faseado entre compartimentos, neste caso, articulados diretamente. Como tal, a sala de refeições e a pequena sala de estar, na qual se encontra o habitual nicho da lareira, constituem um agrupamento articulado por vãos alinhados (figura 51). A sala de estar, em franca relação visual com a sala de música permite o acesso a esta última, o ponto culminante da sequência espacial, neste piso (figura 52 e 53).

A organização descrita apresenta duas características particularmente importantes, uma vez que estas indicam que a casa Scheu constitui um caso distinto dos até agora apresentados. Em primeiro lugar, as plantas da casa, particularmente a do piso de entrada, propõem uma articulação direta entre as várias salas, reduzindo

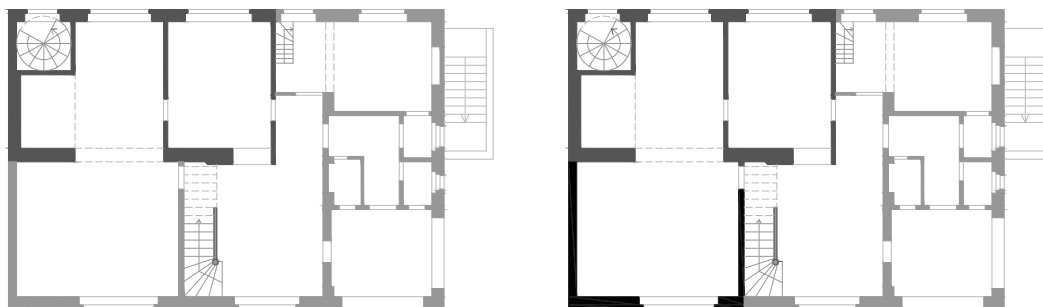


Figura 51
Planta do piso térreo, destacando o agrupamento das salas.



Figura 52
Villa Scheu. Sala de estar e nicho da lareira.



Figura 53
Villa Scheu. Vista para a sala principal / sala de música, a partir do nicho da lareira.

o número e a área dos espaços de circulação. O carácter aditivo desta organização aproxima a espacialidade interna da casa Scheu do sistema que Loos desenvolverá nas casas seguintes, demarcando-se da lógica das villas Steiner e Karma. Em segundo lugar, esta disposição resulta num volume compacto que expressa com clareza a hierarquia interna da casa. Esta clareza *racionalista* traduz-se no facto de o volume escalonado ser a consequência lógica de uma organização na qual a área dos pisos vai diminuindo no sentido ascendente, em virtude das diferenças entre os requisitos das zonas sociais, das zonas privadas e do apartamento independente (figura 54).

As fachadas da casa Scheu manifestam o desenvolvimento do princípio que Loos havia explorado nas villas Horner e Steiner, ou seja, a definição do tamanho e posição dos vãos de acordo com os requisitos do espaço interno. Quanto a este dado, pensa-se que é particularmente esclarecedora a alteração efetuada nas dimensões das janelas, visível na comparação entre dois desenhos de projeto de fases diferentes (figuras 55). A versão final do alçado de rua apresentava, comparativamente com a primeira, uma maior diferenciação entre as dimensões dos vãos das salas, assim como um desalinhamento das janelas da caixa de escadas em relação aos restantes vãos, singularizando esse espaço. Como tal, esta opção manifesta, nas fachadas, o princípio de particularização dos espaços internos. A ideia de *particularidade* afigura-se, aliás, como um tema recorrente nas casas de Loos, sendo um conceito cuja abrangência e relevância não se esgota nas opções relativas aos vãos, como se aprofundará.

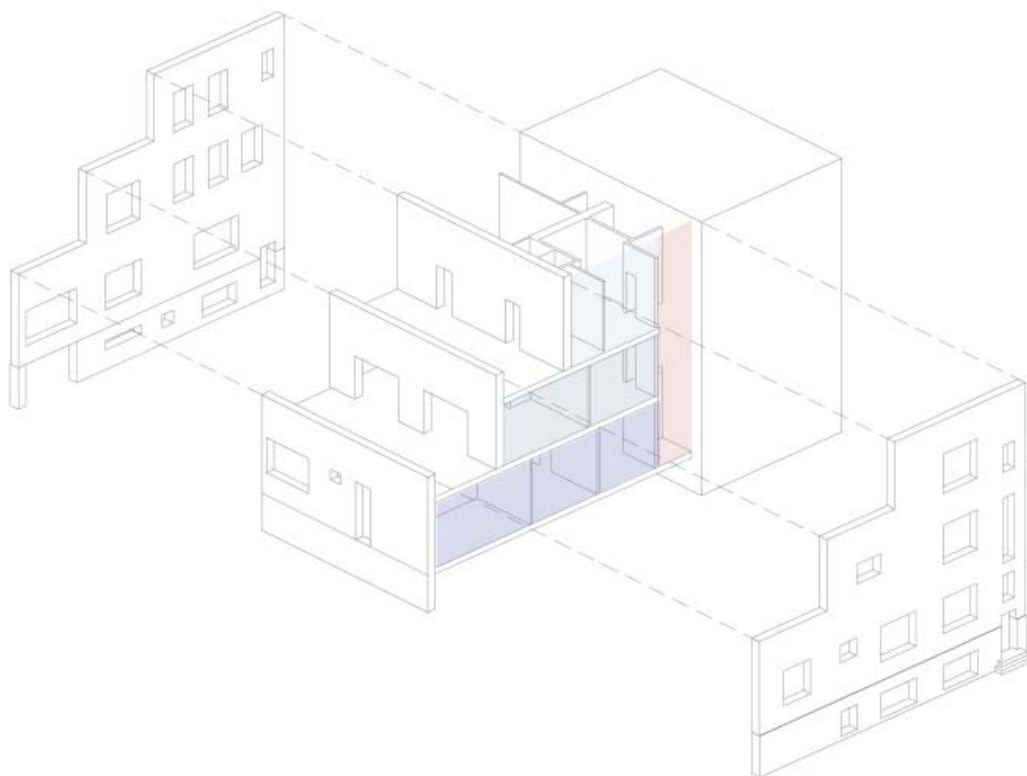


Figura 54
Villa Scheu. Axonometria esquemática, destacando a estratificação programática dos pisos e a sua consequência na volumetria externa do edifício.

- Piso independente.
- Compartimentos privados.
- Zonas sociais.
- Acesso ao piso independente.

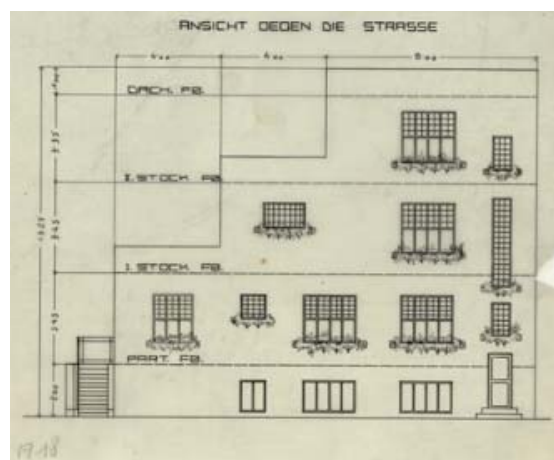


Figura 55
Villa Scheu. Alçado Norte. Versão de trabalho e solução final, após as alterações nos vãos (da esquerda para a direita, respetivamente).

II.04_ A villa Rufer (1922)



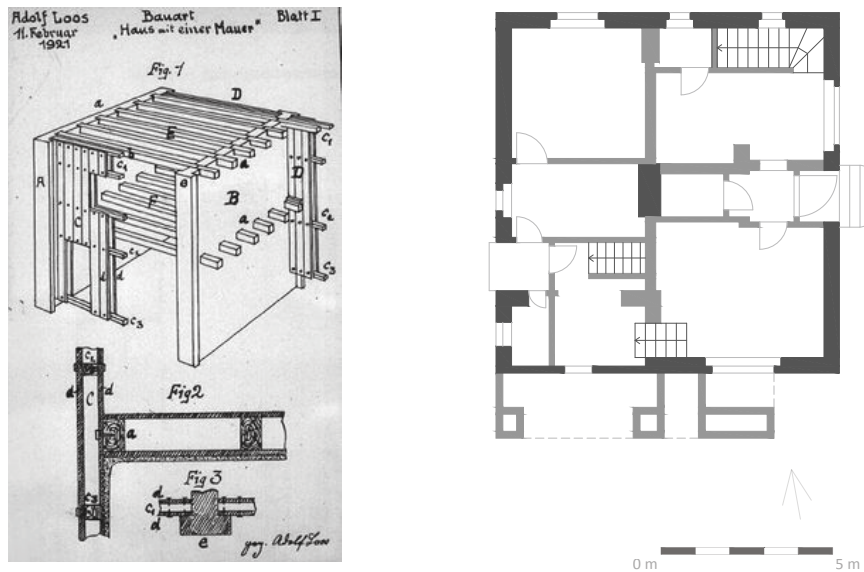
Figura 56
Villa Rufer. Vista de aproximação por Noroeste.

A casa de Josef e Maria Rufer constitui o primeiro exemplo de uma aplicação abrangente do sistema de articulação espacial proposto por Loos, o *Raumplan*. Este modelo de projeto expressa o progressivo afastamento do arquiteto relativamente à prioridade do desenho das plantas, visível nos casos de estudo anteriormente interpretados, sendo que a casa Rufer traduz o “pensamento volumétrico”²² que Loos implementaria na sua arquitetura, a partir deste edifício.

A volumetria externa da casa desenvolve o princípio de compacidade já enunciado pela villa Scheu sendo que, no caso da casa Rufer, Loos simplifica a forma externa de modo a torná-la aproximadamente cúbica (as dimensões da casa são de 10 m por 10 m por 12 m de altura).

A organização interna da casa expressa pela primeira vez as possibilidades de um princípio construtivo que Loos havia patenteado um ano antes da construção da villa Rufer. Em 1921, Loos regista o modelo da denominada “Casa com um só muro” (figuras 57 e 58), com o qual seria possível sistematizar o processo construtivo, tornando a edificação mais económica. Para além desta dimensão, o sistema proposto por Loos possibilitava que as paredes divisórias deixassem de ter uma função estrutural, libertando o espaço interno dos edifícios para uma disposição menos rígida dos compartimentos. A villa Rufer desenvolve-se segundo um modelo similar. Os elementos portantes do edifício são as suas paredes externas e um pilar principal, situado no centro da casa. Esta condição possibilita as inovações espaciais que a villa Rufer introduz, comparativamente com as casas anteriores.

22 “(...) ensinei os meus alunos a pensar em três dimensões, a pensar volumetricamente.” (LOOS, “Meine Bauschule”, cit. in GRAVAGNUOLO, op. cit., p. 41) Hierinck Kulka, aluno e colaborador de Loos, expressaria nos seguintes termos a inovação metodológica introduzida pelo *Raumplan*: “(...) se até agora se falava em plantas, a partir de Loos falar-se-á de *Raumplan*.” KULKA, Heinrich, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, p. 14



Figuras 57 e 58

Adolf Loos.

Esquema construtivo da “Casa com um só muro” (“Haus mit einer Mauer”), 1921. (esquerda).

Villa Rufer, 1922. Planta do piso de entrada, destacando-se os elementos estruturais. (direita).



Figura 59

Villa Rufer. Plantas dos pisos de entrada, +1, +2 e +3 (da esquerda para a direita).

A organização dos pisos é reveladora destas diferenças (figura 59). O piso térreo da villa Rufer dispõe de duas entradas autónomas, a Nascente e a Poente (as entradas principal e de serviço, respetivamente). Esta separação dos acessos reflete-se na lógica interna do piso, no qual se identificam duas zonas distintas, uma associada às funções de serviço (cozinhas e quartos) e a outra relacionada com a sequência entre as zonas sociais, introduzida pelo vestíbulo a partir do qual se acede aos pisos superiores (figura 60). É neste segundo nível que os principais progressos no desenvolvimento do *Raumplan* são particularmente notáveis. Em primeiro lugar, refira-se que este piso corresponde ao piano nobile, modelo já referenciado nas primeiras casas de Loos, mas organiza-se segundo uma lógica espacial distinta à destas obras. Com efeito, Loos dispõe neste piso as salas principais da casa: num primeiro nível, a sala de estar e sala de música; elevada sobre esta, a zona de refeições (figura 61 e 62). A relação entre estes dois espaços, visualmente interligados, mas fisicamente desconexos,

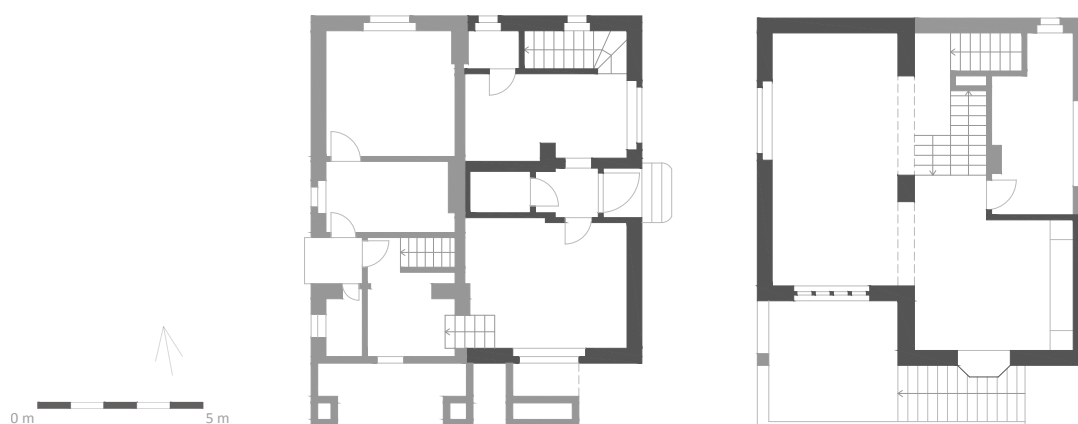


Figura 60

Villa Rufer. Planta do piso de entrada, destacando as duas zonas principais (esquerda).
Planta do piso da sala de estar e zona de refeições (direita).



Figuras 61 e 62

Villa Rufer. Relação entre as salas principais.
Vista da sala de estar para a zona de refeições (esquerda) e vice versa (direita).

constitui o modelo que Loos exploraria com maior complexidade nas casas seguintes, particularmente na villa Müller. A disposição da casa é rematada com dois pisos de quartos, sendo que no último se encontra um terraço orientado para o jardim da casa, um elemento recorrente nos casos de estudo (figuras 63 e 64) .

Destaca-se, na composição da villa Rufer, o facto de Loos propor uma acentuada articulação visual entre as divisões, especialmente entre as salas do segundo piso. Esta proposta é relevante, por introduzir uma nova camada à ideia de compartimentação na obra doméstica de Loos. Se nas casas iniciais de Loos a sugestão de carácter das divisões é feita essencialmente através dos seus revestimentos, a partir da casa Rufer é proposta uma espacialidade que reforça o sentido de uma hierarquia perceptível pelas relações volumétricas entre salas, cujos limites físicos são menos claros do que nos primeiros interiores loosianos.



Figuras 63 e 64

Villa Rufer. Fachada para o jardim (topo) e vista de rua (baixo), sublinhando-se o terraço no último piso.

II.05_ A villa Müller (1930)



Figura 65
Villa Müller.

Vista do núcleo das circulações, a partir da sala principal, durante a construção do edifício.

A casa do engenheiro František Müller e da sua esposa, Milada, constitui a concretização mais detalhada da ideia loosiana de “espaço doméstico”. A construção desta obra, numa zona maioritariamente residencial nos arredores de Praga, contou com a colaboração do arquiteto local Karel Lhota e envolveu o mesmo tipo de resistência da parte da comunidade local que Loos havia enfrentado em projetos anteriores.

O edifício situa-se num terreno de forte pendente, delimitado por duas ruas, uma à cota baixa e outra à cota alta. A implantação do edifício neste contexto afirma a força da sua volumetria tendencialmente opaca, ao mesmo tempo que articula as duas cotas, através dos muros delimitadores do terreno, que desenham o percurso de ligação entre as ruas. A aproximação à casa alterna momentos de visibilidade aproximadamente frontal das fachadas da casa com a perceção mais completa da sua volumetria (figura 67), como é o caso da aproximação pelo lado Poente, por onde se acede à propriedade.

O acesso ao interior da casa é feito por um pequeno corredor revestido com azulejos (figura 68), um espaço que, pelas suas dimensões e efeito cromático, contrasta com as características das fachadas externas do edifício. A partir deste vestíbulo são apresentados três espaços: à esquerda (no lado Poente), um pequeno gabinete onde František Müller podia receber visitas sem que estas acessem aos restantes espaços da casa; do lado Nascente, o acesso vertical que liga todos os pisos; alinhado com a entrada, é apresentada a transição para um hall a partir do qual as várias salas são articuladas ²³ (figura 69).

De facto, o núcleo da casa é claramente concebido como elemento de articulação entre os vários compartimentos. Este espaço de pé-direito múltiplo

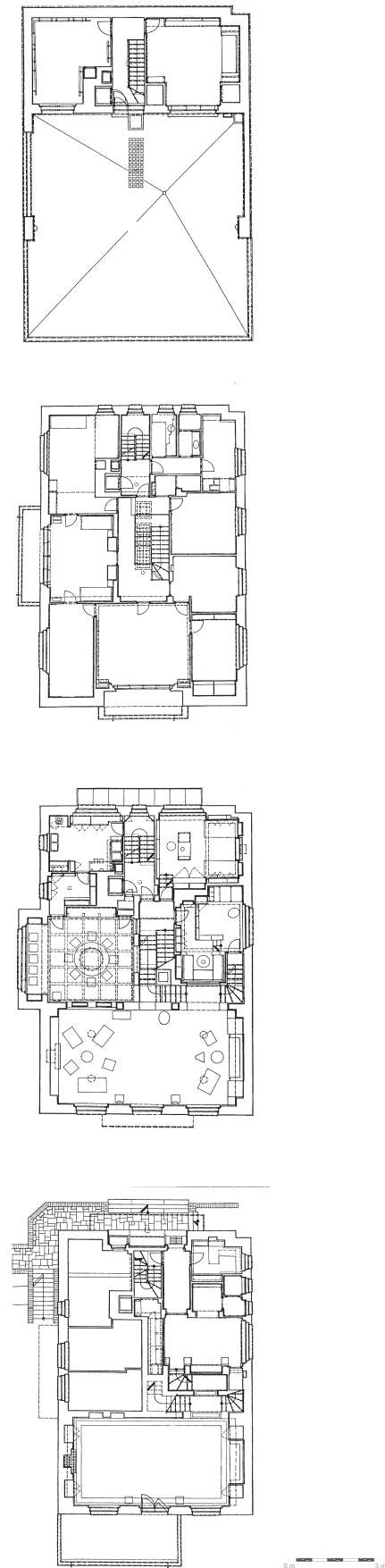


Figura 66
Villa Müller. Plantas dos pisos de entrada, +1, +2 e do terraço (de baixo para cima, respetivamente).



Figura 67

Villa Müller. Vista a partir da rua à cota inferior.



Figura 68
Villa Müller.

Vestíbulo de entrada, com o hall ao fundo.



Figura 69
Villa Müller.
Hall.

iluminado zenitalmente (uma estratégia que Loos desenvolvera também na villa Karma) constitui o âmago da relação entre as várias cotas a que estão dispostas as salas (figura 70). A partir do núcleo é possível aceder ao *boudoir* das senhoras, espaço de dimensões reduzidas composto por dois níveis (figura 71). Este compartimento relaciona-se visualmente com a sala principal, situada numa cota mais baixa, sendo que esta relação é concebida de modo a salvaguardar o compartimento mais pequeno dos olhares vindos da sala principal ²⁴.

23 O espaço da entrada é descrito por Claire Beck, esposa de Adolf Loos, num escrito que documenta o processo de construção da casa: “Uma porta de vidro duplo conduz-nos para o hall, revestido com painéis de madeira pintados de branco. O teto é baixo; Loos ainda o acha demasiado alto e por isso este é pintado de azul escuro à ultima hora. Um bonito contraste com a madeira branca. Depois vêm três, quatro degraus. Então, uma vista avassaladora – a grande sala principal. Loos fez a entrada propositadamente intimista e baixa de modo a intensificar o impacto da sala principal. [Loos] afirma que é errado, quando se abre a porta [de entrada principal], encontrarmo-nos imediatamente, sem uma transição, na maior sala da casa.” (LOOS, Claire, *Adolf Loos. A private portrait*, p. 36) Esta passagem descreve eloquentemente a transição do espaço da rua para o núcleo da casa e, posteriormente, para a sala principal. A intenção de Loos de fazer contrastar os ambientes e as dimensões dos vários espaços da casa é comprovada inequivocamente neste registo.

24 “Uma janela permite (...) que a dona da casa consiga observar quem chega [à sala principal] sem ela própria ser observada.” *Idem*, p. 37



Figura 70
Villa Müller. Núcleo das circulações, com a sala de refeições visível do lado direito.



Figura 71
Villa Müller. *Boudoir*, situado sobre a sala de estar.



Figura 72
Villa Müller. Vista para o núcleo da casa, a partir da sala principal.



Figura 72
Villa Müller. Milada Müller no terraço.

A chegada à sala de estar constitui o momento culminante da organização interna da casa. De facto, todos os percursos sociais do edifício confluem para o acesso a esta sala de dupla altura revestida com reboco e mármore (figura 72). Este espaço amplo permite uma visão panorâmica do interior da casa, sendo possível apreender as relações entre a sala de refeições, o *boudoir* e o núcleo das circulações.

No piso superior à entrada situam-se os quartos; no último nível encontram-se duas pequenas salas de estar, diretamente relacionadas com o amplo terraço que possibilita uma vista para o centro de Praga (figura 73).

A sequência espacial descrita sublinha as potencialidades do *Raumplan* como meio de acentuar contrastes entre os vários elementos das casas loosianas. Detalhar-se-á, em seguida, as várias dimensões da ideia de contraste, assim como as origens e implicações do *Raumplan* como método de construção do enquadramento.

III_

Forma

III.01_ Loos e o princípio de formalismo

Apresentados os três domínios nos quais se considera, nesta tese, o conceito de quadro, assim como os casos de estudo, interpretar-se-á a obra loosiana segundo os princípios enunciados. Nesse contexto, importa reforçar a relevância particular deste autor, por se tratar, como referido, de um arquiteto de fronteira entre tempos e modelos, o que, num exercício de compreensão dos seus fundamentos de projeto, pode tornar particularmente sensíveis as associações estabelecidas entre as várias referências invocadas. Esta afirmação pretende diminuir, na metodologia apresentada na presente tese, a influência da ideia de progressão linear da história ¹, defendendo, alternativamente, o princípio de uma evolução pela interseção de referências de tempos distintos.

Explica-se, em seguida, os pontos justificativos da apresentação de Adolf Loos como “arquiteto de transição”, assim como uma defesa inicial da importância desse dado para o tema da tese. Esta fundamentação terá, num primeiro momento, um cariz maioritariamente teórico, progredindo para uma crescente articulação com os exemplos relevantes, de modo a sustentar uma interpretação do *formalismo* loosiano. A clarificação deste princípio geral, aplicado ao autor em estudo, constitui o ponto de partida para a leitura das estratégias formais desenvolvidas na sua arquitetura.

Em primeiro lugar, considere-se a interpretação de Loos relativamente à influência dos modelos históricos na prática da arquitetura, assim como o seu campo de referências. A leitura destes temas será feita a partir do contexto cultural em que o arquiteto se formou, marcado por diversas contradições que alimentariam a sua obra.

Adolf Loos, nascido em 1870 em Brno, na atual República Checa, estudou no Politécnico de Dresden entre 1890 e 1893, instituição herdeira da influência de Gottfried Semper que, a partir de 1834, aí lecionara durante cerca de quinze anos. No final do século, Loos passou três anos em diversas cidades dos Estados Unidos da América, cujo contexto cultural e industrial acabaria por influenciar fortemente as suas ideias. Posteriormente, instalou-se em Viena, cujo ambiente cultural era marcado pela ação do movimento da Secessão Vienense (*Wiener Secession*), fundada em 1897. As atividades deste movimento, ao nível académico e cultural, constituiriam o pano de fundo para a primeira fase da carreira profissional de Loos. Destaca-se, neste contexto vienense, a figura do arquiteto Otto Wagner, ligado à Escola de Belas-Artes de Viena, impulsionador da Secessão e fundador de uma influente escola de

1 Neste sentido, transparecerá na presente argumentação a herança da imagem proposta pelo Professor Alexandre Alves Costa, segundo a qual os processos históricos, particularmente em arquitetura, podem ser descritos como uma sequência de parábolas, ao invés de uma tendência linear. Existe, portanto, uma afinidade com a ideia de oposição ou simetria cíclica entre os princípios (em desenvolvimento parabólico entre os seus “cumes”) de um período histórico e os do seu antecessor.



Figuras 1 e 2

Josef Olbrich. Edifício de exposições da Secessão Vienense, 1897 - 98

arquitetura ², por onde passaram Josef Hoffmann, Josef Olbrich ou Jože Plečnik, arquitetos que desenvolveriam a linha wagneriana no contexto centro-europeu ³.

A posição de Loos neste contexto integra-se na lógica de questionamento metodológico da arquitetura oitocentista de raiz europeia, intensificado no final desse século. Detenhamo-nos num dos temas entendidos como fundamentais do debate em causa, pela sua abrangência: a relação com a história ⁴. Leia-se as palavras de Benedetto Gravagnuolo, que poderão introduzir este tema:

“(...) será bom clarificar que a questão colocada por Loos não é nova: por todo o séc. XIX a disciplina arquitetónica é atravessada

2 O termo “escola” é utilizado, neste contexto, fora do sentido rigorosamente institucional. Por outras palavras, Wagner desenvolveu, dentro da Escola de Belas-Artes de Viena – na sua *Bauschule*, que se poderia equiparar a um agrupamento curricular –, assim como na sua atividade profissional como arquiteto, uma estrutura de ensino dos seus princípios, seguida pelos seus aprendizes. O próprio Loos instituiria, em 1912, uma *Bauschule* noutra instituição de ensino, da qual seriam alunos Paul Engelmann, Giuseppe de Finetti ou Heinrich Kulka.

3 Josef Olbrich desenhou, inclusivamente, o edifício de exposições para os artistas da Secessão, em Viena (1897-98, figuras 1 e 2). Este edifício poderá ser considerado um “manifesto construído” dos princípios deste movimento, integrados na interseção entre o *Arts & Crafts* britânico, a *Art Nouveau* francesa e ideias associadas aos primórdios do Movimento Moderno. Esta fronteira, ao nível teórico e estilístico – termo que, como veremos, estará na base da polémica na qual Loos se inserirá – poderá ser resumido na seguinte passagem, referente à arquitetura de Wagner: “Na escola vienense, e entre os maiores mestres da arquitetura de finais do século XIX, esta luta encarnou em Otto Wagner. Este rejeitou decididamente as teorias da arquitetura de retorno estilístico, de sujeição estéril ao passado, mas não abriu caminho à revolução geral da arquitetura como exigiam os tempos. (...) Wagner intuiu a importância da via crítica, a necessidade de insistir no conteúdo lógico da arquitetura, para uma renovação decisiva, mas não soube pô-la em prática decididamente (...)” (ROSSI, Aldo, *Para uma arquitectura de tendência*, p. 54). Considera-se a passagem relevante, não no sentido polémico ou ideológico que Rossi lhe confere, mas pelo seu caráter de síntese dos impasses envolvidos neste contexto cultural, que a escola wagneriana e a Secessão refletiam.

4 Considera-se este tema particularmente relevante na introdução à arquitetura loosiana pela sua interligação estreita com a questão da coerência entre forma arquitetónica, cultura e sociedade, que está no âmago dos escritos de Loos, como se demonstrará. Assim, dar-se-á prioridade a este tema sobre outros debates relacionados com a arquitetura oitocentista, eventualmente mais particulares, como sejam a alteração terminológica associada aos termos “composição” e “caráter” (ROWE, Colin; SLUTSKY, Robert, “Carácter y composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX” In *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*), ou o complexo debate sobre o “estilo”, tão particular deste século. Pensa-se, então, que estes e outros temas são uma especificação do debate primordial da relação da arquitetura com a história.

pelo problema da «consciência histórica». Bastante novo é o modo de relação com ela.”⁵

Qual é, então, a “questão colocada por Loos”? Considerando o contexto vienense e europeu, tendencialmente marcado pela preponderância das discussões sobre o *estilo*⁶, a posição de Loos revela uma alteração do foco relativamente a este tema. Questiona-se as expressões *revivalismo estilístico* ou *revivalismo historicista*, regularmente aplicadas à produção arquitetónica de grande parte do século XIX, inclusive a associada a movimentos como a Secessão Vienense. Estas comportam duas dimensões: em primeiro lugar, uma dimensão cronológica, ligada às ideias de sequência histórica e de referência de períodos anteriores ao respetivo presente; em segundo lugar, uma dimensão formal, associada à sempre controversa palavra *estilo*. Crê-se que ambas as dimensões podem ser interpretadas através do referido princípio de consciência histórica. Colin Rowe introduz nos seus textos uma relevante subtilidade que permite comparar as ideias de *revivalismo* e de *renascimento*, como processos culturais, nos termos em discussão⁷. Crê-se que a primeira dimensão enunciada, a dimensão cronológica, deverá ser lida a partir das duas visões sobre a progressão histórica anteriormente referidas. Lendo os escritos de Loos, torna-se clara a sua afinidade em relação à visão defendida nesta tese:

“Depois dos grandes mestres das obras do renascimento italiano, chegaram à Alemanha um sem-número de pequenos mestres cheios de boas ideias de transbordante fantasia. Quem conhece os seus nomes? Então chegou Schlüter (...), Fischer von Erlach (...) ou Le Pautre (...) homens de sentir clássico – romano que, por fim, permitem assinalar um apogeu. Mas, de novo, vem a queda e, de novo, uma alegria formal sem paliativos, invade todos os âmbitos e ataca arquitetos cujos nomes só se arrancam do esquecimento mediante investigação. Aí aparece Schinkel, o grande domador da fantasia e, depois de outro movimento descendente, surge Semper; assim se corrobora que, sempre sobressai o artista que

5 GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 34

6 Partilha-se, como base, a ideia de que a corrente maioritária da produção arquitetónica baseada nas escolas de Belas-Artes do séc. XIX resulta da “(...) visão oitocentista da história entendida como inventário de formas, como sacro museu de arquétipos disponíveis.” *Idem*, p. 35

7 “(...) no que diz respeito aos finais do século XIX o Renascimento já não é uma força positiva mas um facto histórico; e é, precisamente, devido à ausência da tradição teórica do Renascimento, que dava ênfase a valores não puramente visuais, que as produções académicas dessa época são distinguidas com clareza. (...) Em consequência, o processo artístico não é a reprodução impressionista da coisa vista, mas antes a conformação da observação segundo uma ideia filosófica; na arquitetura renascentista, imaginação e sentidos funcionam dentro de um esquema que se corresponde. A proporção converte-se em resultado da dedução científica e a forma (que segundo esses meios aparece como um aspeto visual que tipifica uma condição moral) adquire o direito de existir independentemente, separada do prazer sensorial que possa provocar.” ROWE; SLUTSKY, “Manierismo y arquitectura moderna” In *op. cit.*, p. 42

faz menos concessões possíveis ao seu tempo, o que defende impiedosamente o ponto de vista clássico.”⁸

Para além da defesa da *visão parabólica* da progressão histórica, transparece desta passagem a ideia da existência de elementos unificadores entre os cumes das fases históricas identificadas. Para Loos, se aos períodos negativos da história da arquitetura corresponde a denominada “fantasia”, aos períodos mais positivos está subjacente o “ponto de vista clássico”. Loos defende insistentemente a necessidade de coerência entre a cultura, como o resultado de uma acumulação de experiências partilhadas, e as formas produzidas, entendidas como o resultado material dessa experiência⁹. Nesse sentido, e partindo da ideia desenvolvida por Rowe, poder-se-á enquadrar Loos no campo da crítica ao revivalismo, pela sua defesa da co-atualidade das formas, ou melhor, da co-atualidade dos princípios que as motivam¹⁰, agrupadas no que Loos entende como tradição clássica, ao invés de uma atitude de demarcação entre tempos históricos aos quais se recorre (ou retorna, mantendo a imagem da linearidade) quando se pretende reutilizar determinada forma.

Relativamente à segunda dimensão que se pretende abordar, ligada à ideia de *estilo como forma*, parta-se da interpretação de Loos quanto ao tema. Em primeiro lugar, e uma vez que, como apontado, Loos não entende as formas como entidades meramente visuais ou desligadas da cultura de uma civilização, o termo estilo terá de ser analisado segundo os mesmos princípios. São insistentes os seus ataques ao que

8 LOOS, Adolf. “La vieja tendencia y la nueva en el arte de construir (*Die alte und die neue Richtung in der Baukunst*)”, 1898, In *Escritos I*, p. 124. A ideia loosiana de classicismo e a sua influência no seu campo de referências será aprofundada nesta tese. De momento, sublinha-se a conceção de sequência histórica por si proposta.

9 Esta ideia está explícita na sua expressão “Uma cultura coletiva – e só há uma – engendra formas coletivas(...)” (LOOS. “Los superfluos (*Die Überflüssigen*)”, 1906, In *Idem*, p. 332). Sobre a referida coerência entre cultura e forma nos princípios de Loos, leia-se Aldo Rossi: “Um homem sozinho é incapaz de criar uma forma, nem o arquiteto (...) A forma e a ornamentação são o resultado de uma colaboração inconsciente entre os indivíduos que constituem um ciclo cultural completo.” ROSSI, *op. cit.*, p.53

10 Identifica-se claramente a linha de pensamento de onde derivam as ideias de Loos sobre o tema do estilo, ou da forma, como consequências de uma cultura e de um princípio fundador que confira a desejada coerência entre os pólos intelectual e formal. Gottfried Semper expressava o conceito de forma como a “ideia tornada visível” (*Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, p. 77); esta conceção enquadra-se na mesma lógica que levaria Eugène Viollet-le-Duc a redigir, no *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* uma entrada com a seguinte definição: “Estilo: Existe o estilo; e depois existem os estilos. Os estilos permitem-nos distinguir diferentes escolas e épocas umas das outras. Os estilos das arquiteturas Grega, Romana, Bizantina, Românica e Gótica são diferentes uns dos outros de tal modo que é fácil classificar os monumentos produzidos por estes vários tipos de arte. Seria mais verdadeiro falar de forma: a forma Grega, a forma Românica, ou a forma Gótica, e não utilizar a palavra *estilo* para distinguir as características particulares destes tipos de arte. (...) Falaremos aqui de estilo somente na medida em que este pertence à arte como uma conceção da mente humana. Assim como só existe *Arte* neste sentido, também só existe um *Estilo*. O que é, então, o estilo neste sentido? [Estilo] É, numa obra de arte, a manifestação de um ideal baseado num princípio. (...) O estilo pertence à humanidade; é independente do objeto.” (VIOUET-LE-DUC, Eugène, *The foundations of architecture. Selections from the Dictionnaire raisonné*, pp. 231-233). Assim se compreende que, como refere Benedetto Gravagnuolo “O postulado de partida [de Loos] é a dilatação do espaço da história, ou seja a assunção da co-atualidade de todas as formas historicamente produzidas (...) pode bem compreender-se porque a conceção do tempo cíclico (...) tem em Loos um inegável caráter progressivo.” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, pp. 35, 36

pensa ser a exagerada preponderância do grafismo e do desenho no desenvolvimento das formas ¹¹, o que, dado o contexto já descrito, permite compreender o seu afastamento relativamente à linha maioritária da escola de Wagner ¹². São também recorrentes as observações sobre a necessidade de o arquiteto se afastar da mesa de desenho e de se aproximar da realidade da obra, da construção. Loos fundamenta através destes dois pontos, por um lado, a ideia da superfluidade da ornamentação, ao mesmo tempo que sustenta que o conceito de estilo não fará sentido se afastado das técnicas construtivas existentes num determinado período. Interpretando o termo wagneriano *Nutzstil* – livremente traduzido como “estilo útil”, ou “estilo para o uso”- ou os objetivos da associação *Deutscher Werkbund*, liderada por figuras como Hermann Muthesius e Peter Behrens, poder-se-á afirmar que a rejeição destes princípios pela parte de Loos se funda, para além da crítica fundamental à sua base *gráfica*, na oposição loosiana quanto a intenções de criação de um “estilo da época”¹³ distanciada da real lógica construtiva interiorizada pela cultura partilhada. Por outras palavras, o ataque loosiano centra-se na rejeição da ideia de que o desenvolvimento do estilo seja um processo paralelo à construção, não o intersectando, fundando-se no princípio de que ambas as dimensões são, na sua perspetiva, pertencentes uma à outra e se desenvolvem de modo integrado e partilhado. Nesse sentido, a procura de um estilo a partir de uma posição exterior às lógicas culturais cimentadas pelo tempo é, segundo a crítica loosiana, um exercício inútil ¹⁴.

11 “A arquitetura, uma arte do espaço e da forma (isto é diferente da opinião que tenta colocar a arquitetura entre as artes gráficas), vê-se especialmente influenciada pela escultura.” LOOS. “La vieja tendencia (...)” In *op. cit.*, p.121

12 A este respeito, importa clarificar que Loos distingue a obra de Wagner como arquiteto e teórico, dos resultados da sua escola e da produção dos seus discípulos. Assim, se louva o “génio de Wagner” como arquiteto – e mesmo algumas obras iniciais de Olbrich ou Hoffmann -, ataca com crescente agudeza a linha da sua escola, identificando uma incoerência entre estas duas dimensões. Assim, descreve o produto da *Wagner-Schule* como “Arte decorativa, esse é precisamente o domínio da linha da Escola Wagner, e não da linha de Wagner, que não é de nenhuma maneira o mesmo.” LOOS, “De la escuela de Wagner (*Aus der Wagner-Schule*)”, 1898, In *Idem*, p. 110

13 Muthesius louva, num dos seus escritos, a exposição de artes aplicadas de Dresden, de 1906, com as seguintes palavras: “O procedimento dos laboratórios de Dresden é a cristalização e a concentração de pensamentos fragmentários, que desde há alguns anos têm adquirido um espaço próprio na arte aplicada moderna. A esfera teórica da arte aplicada dos anos ’70 e ’80, que era quase exclusivamente retrospectiva, cedeu o lugar a um novo movimento que tenta conhecer a fundo as condições da época presente.(...)” MUTHESIUS, Hermann. “L’arte applicata (*Die Weltwirtschaft. Ein Jahr- und Lesebuch*)”, 1906, In CUSTOZA, Silvano; VOGLIAZZO, Maurizio, *Muthesius*, p. 28. Frederic Schwartz afirma que, nos princípios teóricos da *Werkbund* “Estilo era entendido – ou melhor, postulado – como a qualidade de unidade entre forma e imperativo espiritual de um tempo. Este “sentido de unidade visual”, afirmou Behrens (...) “é ao mesmo tempo a pré-condição para, e a evidência de, um Estilo. Pois por Estilo entendemos estritamente expressão formal unificada, a manifestação de toda a vida espiritual de uma época. O caráter unitário e não o particular ou o peculiar, é o fator decisivo.” SCHWARTZ, Frederic, *The Werkbund. Design Theory & Mass Culture before the first World War*, 1996 (a passagem de Behrens é retirada da conferência intitulada “Kunst und Technik”, 1910, cit. in BUDDENSIEG, Tilmann, *Industriekultur: Peter Behrens und die AEG*, 1979).

14 “[os objetos do nosso tempo] Criou-os o tempo (...) Nós mudamos de hora a hora, as nossas concepções, os nossos costumes. E através disso muda a nossa cultura. Mas as pessoas da *Werkbund* confundem causa e efeito. Não nos sentamos de determinado modo porque um marceneiro construiu uma poltrona de uma maneira ou de outra, mas o marceneiro constrói determinada poltrona porque nós queremos sentar-nos de determinada maneira. E por isso – para alegria de quem ame a nossa cultura – o trabalho da *Werkbund* é estéril. (...) Muthesius diz que o trabalho coletivo na *Deutscher Werkbund* deveria encontrar o estilo do nosso tempo. Isso é um trabalho inútil. Porque já temos o estilo do nosso tempo.” LOOS, “Degeneración cultural (*Kulturentartung*)”, 1908, In *op. cit.*, pp. 342, 343

Interpreta-se a partir da história da teoria arquitetónica oitocentista, particularmente no respeitante às relações entre processos produtivos, valor do trabalho – quantificável e moral – e produto material destes fenómenos, a importância da oposição entre dois campos: por um lado, o das perspectivas de índole romântica, valorizadoras da particularidade ou especificidade da produção artística e industrial; por outro, o da aproximação às ideias de agrupamento e de síntese ¹⁵. Esta relação é relevante para o argumento em curso, na medida em que permite posicionar as ideias de Loos, nos termos que se passará a desenvolver em seguida. Muthesius, Behrens e Wagner pretendiam encaminhar a arquitetura e a arte para uma procura da síntese unitária do espírito do seu tempo, materializada através do que se pode descrever como *formas novas para um tempo novo* (as “formas de expressão conforme o espírito do tempo” ¹⁶). Como se tem discutido até agora, Loos manifestava claramente a sua aversão relativamente aos revivalismos históricos da sua época; nesse sentido, e em linha com os argumentos apresentados, crê-se válido afirmar que uma visão fragmentada da história, ou cujo foco esteja numa seletividade estilística ou formal *a priori* lhe era estranha. Do mesmo modo, poder-se-á sustentar a ideia de que uma síntese de cariz mais científico e menos empático, como aquela proposta pelos três autores referidos, também será exterior ao pensamento loosiano, na medida em que a sua vertente abstrata, utópica e *supra-cultural* (arrisca-se esta prefixação, pelo contraste com a abordagem defendida por Loos que, por sua vez, se classifica de *intra-cultural* ¹⁷) se afasta do foco na realidade construtiva de um contexto concreto e da ideia de espírito clássico intemporal, lidas como as bases da ideia loosiana de forma.

15 Colin Rowe reflete sobre esta flutuação cíclica entre o estabelecimento de leis gerais e o fascínio pela exceção, referindo que “(...) a exigência de um caráter manifesto como requisito de qualquer boa arquitetura foi o principal agente de dissolução da hierarquia de valores a que se havia restringido o sistema académico. A tradição académica tinha-se mostrado [no início do séc. XIX] preocupada pelo ideal e pela sua plasmação física como norma visual (...); «toda a beleza e grandeza da arte consiste em poder elevar-se acima de todas as formas singulares, dos costumes locais, de particularidades e detalhes de qualquer tipo», afirma Sir Joshua Reynolds (...); mas agora [no movimento romântico e pitoresco] precisamente essas «formas singulares» (...) essas exceções e acidentes (...) são as que se haviam tornado plenas de interesse e de «caráter»; e talvez essa descoberta seja o modo mais completo de representar a revolução romântica. «Só merece ser chamado belo o perfeitamente característico», havia escrito Goethe. «Sem caráter não há beleza», e o caráter converte-se num dos motivos mais familiares e repetidos da nova época.” ROWE; SLUTSKY, “Carácter y composición (...)” In *op. cit.*, p. 70 (as passagens que Rowe cita têm como origem REYNOLDS, Joshua, *Literary Works*, Vol. II, 1770 e GOETHE, Johann, *Von Deutscher Baukunst*, 1773)

16 MUTHESIUS. “L’unitarietà dell’architettura (*Die Einheit der Architektur*)”, 1908, *cit. in* CUSTOZA, *op. cit.*, p.32

17 Sobre a imersão do arquiteto na cultura do seu tempo, leia-se: “(...)para se ajustar às necessidades materiais do seu tempo, [o arquiteto] tem de ser um homem moderno. E não somente deve conhecer com exatidão as necessidades culturais do seu tempo, mas tem de estar na cúspide dessa cultura. Pois tem em seu poder a capacidade de alterar a fisionomia de determinadas formas culturais e costumes, dependendo da disposição que dê a uma planta ou da configuração que outorgue aos objetos de uso. Desta forma, nunca dirigirá a cultura de cima para baixo, mas sim de baixo para cima.” (LOOS, “La vieja tendencia (...)” In *op. cit.*, p. 125) Uma vez mais, é clara a influência de Semper nos escritos de Loos uma vez que o último herda a ideia de “teoria empírica da arte” sugerida pelo primeiro e que, no fundo, constitui a base da ideia de *formalismo* de Loos: “Uma teoria empírica da arte (teoria do estilo) não é estética pura nem uma teoria abstrata da beleza. A última considera a forma como tal; vê a beleza como a combinação de formas individuais para atingir um efeito geral que agrada e satisfaz o nosso sentido artístico. (...) A teoria do estilo, no entanto, vê a beleza como uma *unidade*, como um produto ou um resultado, não como uma soma ou série. Olha para as partes constituintes da forma *que não são forma em si*, mas a ideia, a força, o material e os meios – por outras palavras, as pré-condições básicas da forma.” SEMPER, *op. cit.*, p. 72

Recentrando a argumentação no tema inicial da relação com a história poder-se-á, portanto, estabelecer os pontos fundamentais da interpretação de Adolf Loos relativamente a este tema. Em primeiro lugar, destaca-se o seu combate contra o princípio de revivalismo estilístico, como sinónimo de *coleccionismo formal* ou imitação de formas anacrónicas, focada na sua dimensão visual e não na coerência entre os três elementos propostos por Loos: as características do material de construção empregue, a técnica construtiva e a cultura subjacente à manipulação dos dois primeiros. Em segundo lugar, a proposta de interpretação da validade e do valor das formas da história tendo como base a conceção do “sentir clássico”, integrando o pensamento numa lógica transversal a vários tempos e rejeitando o espírito de síntese académica¹⁸. Em terceiro lugar, a proposta de uma leitura operativa das referências da história, apoiada na lógica do realismo¹⁹.

Eis, nas palavras de E. Rogers, uma definição de formalismo:

“(...) formalismo é qualquer utilização de formas não assimiladas: as antigas, as contemporâneas, as cultas ou as espontâneas”²⁰

Considera-se a passagem pertinente por incluir as dimensões até aqui exploradas, a cronológica e a cultural. À luz destas palavras, entende-se que a ideia de formalismo apresentada por Rogers, interpretada rigidamente, não se poderá aplicar a Adolf Loos, ou seja, não se poderá afirmar que Loos defenda a criação de “formas não assimiladas”. Pensa-se, aliás, que é na introdução do termo “assimilada” que reside o sucesso e o alcance desta definição, por ser desta palavra que germina a discussão da aplicabilidade da ideia de formalismo, sendo esse termo particularmente adequado no caso de uma reflexão sobre Loos. É precisamente na ideia de assimilação da forma através da cultura (no sentido da sua adequação e interiorização testadas pelo tempo)

18 Crê-se ser necessário esclarecer a leitura do termo “académico” no presente trabalho, apresentando os moldes em que será utilizado. Embora o referido termo, assim como a sua relação com a ideia de “sistema/ modelo académico” façam geralmente referência, na bibliografia consultada, ao lado institucional da Academia, pensa-se que, mais do que esta associação - baseada na distinção entre escolas politécnicas e escolas de Belas-Artes, resultante da reestruturação do ensino em França na sequência da revolução dos finais do séc. XVIII -, será mais adequado aproximar primordialmente a denominação “académico” a uma atitude operativa. Assim, dar-se-á relevo a esta aceção, acima do sentido estritamente institucional da palavra. A título de exemplo, toma-se a atitude crítica de Loos quanto ao academicismo como uma crítica geral a formulações apriorísticas ou desfasadas de uma real aplicação construtiva, cujo pináculo, na sua leitura, seria a estrutura académica, na qual se ancoravam figuras como Wagner, Olbrich ou Hoffmann. Nesse sentido, embora a crítica de Loos seja também direcionada à Academia enquanto Escola, entende-se que sucederia por esta ser a consequência (e a perpetuadora, na interpretação loosiana) de um modo de pensamento não a si exclusivo.

19 “Certamente, necessitamos de história, mas necessitamos dela de modo distinto à do ocioso refinado no jardim do conhecimento, embora ele olhe desdenhosamente para as nossas necessidades duras e feias. Ou seja, necessitamos [de história] para a vida e para a ação. (...) Só na medida em que a história serve a vida, queremos servir a história.” NIETZSCHE, Friedrich, *Sulla utilità e il danno della storia per la vita*, cit. in GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, nota 6, p. 34 e p. 82

20 ROGERS, Ernesto. “L’evoluzione dell’architettura: Risposta al custode dei frigidaires” In *Casabella - Continuità*, nº 228, Junho de 1959, cit. in RODRIGUES, *op. cit.*, p. 28 (a passagem original, aqui citada, refere-se a um texto publicado no nº 202 desta revista, sendo que Rogers a recupera posteriormente, no nº 228, citado por José Miguel Rodrigues)

que se fundam as considerações loosianas sobre o tema em estudo. Por outras palavras, se se entende que o formalismo descrito por Rogers não se adequa às ideias defendidas por Loos, também se pensa que o princípio de formalismo, num sentido mais lato, não está terminantemente excluído dos processos por si defendidos, se se aproximar o conceito de *forma* do âmbito físico e construtivo, diminuindo o seu carácter visual. Nesse sentido, e entendendo a forma arquitetónica como entidade material (como o próprio Loos a entendia, segundo os argumentos já apresentados), considera-se razoável aceitar a expressão *formalismo lógico* ²¹ como base inicial de trabalho mantendo, todavia, o ceticismo metodológico quanto às implicações da segunda metade desta expressão, cuja aplicabilidade se questionará neste estudo.

21 “Em rigor, de facto, não se pode falar de abstratismo arquitetónico quanto à obra loosiana, mas mais de formalismo lógico.” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 40

III.02_ Classicismo, iluminismo e pitoresco na obra loosiana

“Negamo-nos a reconhecer problemas formais; somente reconhecemos problemas de construção.”²²

De acordo com o que se explorou no capítulo anterior, esta frase de Mies van der Rohe poderia ser, sem grande polémica, atribuída a Adolf Loos. A convicção expressa por Mies de que a *construção*, e não propriamente a *forma*, é o critério disciplinador das opções do arquiteto, traduz as ideias contemporâneas de Loos sobre a relação causa-efeito entre uma determinada cultura construtiva e as formas por si produzidas. Este princípio regulador da abordagem de projeto implica que não são simplesmente as formas a ser tomadas como referência para a produção própria, mas sim a competência técnica e os processos culturais na sua origem²³. Nesse sentido, a ideia de arquitetura que Loos desenvolve é, em termos abrangentes, essencialmente clássica, por se basear na interpretação dos modelos segundo critérios que não são necessariamente formais²⁴. As advertências feitas sobre a rejeição loosiana do academicismo poderão ser consideradas, pelos motivos já expostos, como uma confirmação deste espírito clássico baseado na realidade construtiva e no princípio semperiano de “teoria empírica da arte”.

22 A frase é citada por Colin Rowe a partir de do texto “Mies van der Rohe”, de Philip Johnson, e insere-se na seguinte passagem: “«A intenção de reviver a arquitetura desde o ponto de vista da forma parecia condenado», escreveu Mies em 1940 referindo-se à situação imperante até 1910; e a sua frase «Negamo-nos a reconhecer problemas formais; somente reconhecemos problemas de construção.» é quase o grito de batalha dos anos próximos a 1923.” ROWE; SLUTSKY, “Neo-clasicismo y arquitectura moderna I” In *op. cit.*, p.124

23 O princípio do “fundamento técnico das formas” deriva da formação académica de Loos marcada, como referido, pela influência Semper: “(...) é no âmbito da teoria semperiana do Können [verbo alemão traduzível como “poder”, “ter capacidade para”] que se encontram os pressupostos ou (...) os limites da tese loosiana. (...) [Como revela] a adoção sintomática do termo «técnica» que o próprio [Alois] Riegl polemicamente sublinha como típica dos semperianos (...) a vontade de forma é, em Loos, reforçada pela constante aferição do problema da competência.” (GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 38). A defesa loosiana do Können como critério da qualidade da obra, sendo inclusivamente superior ao valor do material em si, é tornada clara na seguinte passagem: “(...) o artista tem somente uma ambição: dominar de tal modo o material que o seu trabalho se torne independente do valor do material em bruto. (...) Fischer von Erlach não necessitava de granito para se fazer entender. Com barro, cal e areia, criava obras que nos impressionavam tanto como as melhores construções feitas com os materiais mais difíceis de trabalhar. O seu espírito, o seu sentido artístico, dominava o material mais vil. (...) Um rei no reino dos materiais.” LOOS, “Los materiales de construcción (*Die Baumaterialien*)”, 1898, In *op. cit.*, pp. 146, 147

24 Corrobora-se a ideia de “tradição clássica” defendida por José Miguel Rodrigues, segundo a qual a interpretação dos temas da arquitetura é o critério de apreciação da tendência clássica de determinado autor, e não fatores como a “linguagem” ou o “ornamento”. Leia-se: “A nossa hipótese de trabalho, igualmente sustentada na permanência de uma mesma ideia de arquitetura ao longo do tempo, não depende exclusiva e necessariamente de um código formal e recorre a um outro conceito que permita considerar, em igualdade de circunstâncias, a arquitetura de Palladio e a arquitetura de Le Corbusier ou Mies van der Rohe. A ideia de tradição clássica parece poder resolver este problema (...). Para nós (...) o legado clássico resulta de uma ligação íntima entre a forma e a técnica com base numa mesma ideia de arquitetura (...). Aqui reside a diferença fundamental entre a ideia de clássico como linguagem e a ideia de clássico, conforme propomos, como tradição (uma tradição por isso não exclusivamente formal).” In RODRIGUES, *op. cit.*, p. 21

A rejeição da “fantasia” e da ideia de “gênio inventivo”, associada por Loos quer ao conceito de estilo das Belas-Artes vienenses, por si acirradamente criticado, quer aos arquitetos seus contemporâneos que se propunham a inventar “novas formas para um novo tempo” pressupõe, no fundo, uma defesa da ideia de modelo. No entanto, esta convicção não equivale a uma seletividade formal *a priori*, mas sim a uma procura de afinidades quanto à linha de pensamento, essa sim, válida independentemente da época. Esta condição significa que o campo de referências de Loos é aberto a exemplos de vários tempos e que essa abertura permite abarcar, nas suas obras, características formais e espaciais de origens diversas que, mesmo assim, se enquadram dentro da lógica geral que norteia a sua arquitetura. É esta abertura que se explorará seguidamente.

A referência clássica da arquitetura de Loos é diretamente expressa pelo próprio, sendo entendida como a “medida constante e duradoura” que rege o percurso da disciplina²⁵. Considera-se, então, que o teor ideológico do espírito clássico de Loos é uma constante subjacente às formas da sua arquitetura.

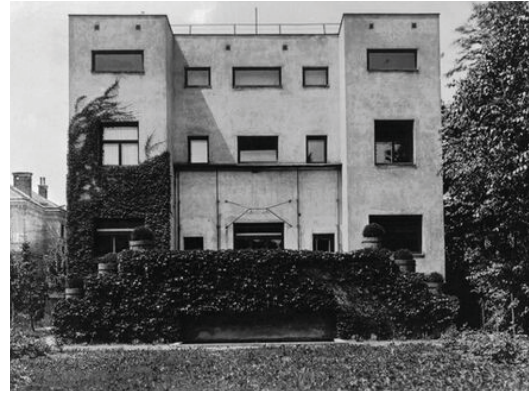
Embora se defenda que o *espírito clássico* não se limite exclusivamente à reprodução de *formas clássicas*, não se nega, no entanto, a sua existência, nem a de estratégias de articulação formal repetidas durante a história. Segundo John Macarthur, o “cânone formal é o objetivo de toda a arte clássica”²⁶ e será demasiado ambicioso (e mesmo incorreto, crê-se), alegar que estas não estariam presentes na arquitetura de Loos, de modo mais ou menos consciente, mais ou menos sistematizado, mesmo tendo o próprio Loos desenvolvido quanto a elas o já referido ceticismo metodológico. Com efeito, é possível identificar nas primeiras casas projetadas por Adolf Loos, particularmente as villas Karma e Steiner, a permanência de certos princípios formais clássicos como a tendência simétrica das plantas e dos alçados, a preferência pelo acesso às casas pelo eixo central, ou a referência a *tipos* de espaço recorrentes na arquitetura renascentista e neoclássica (figuras 3 e 4)

Loos admitia nos seus escritos algumas das suas referências mais diretas, como Andreas Schlüter, Antoine Le Pautre ou Fischer von Erlach²⁷. Para além destes, são recorrentes os louvores à metodologia de Semper e Schinkel (figura 5), assim

25 “(...) sempre haverá um espírito superior – ao que quero chamar sobre-arquitetónico – que libertará a arte arquitetónica dos elementos estranhos e nos devolverá a maneira de construir clássica e pura. (...) é necessária uma medida constante e duradoura, a antiguidade clássica, para hoje e para o futuro. (...) Daí podemos afirmar: o grande arquiteto do futuro será um clássico.” (LOOS. “La vieja tendencia (...)” In *op cit.*, pp.123, 124) A “medida constante” é, por outras palavras, “(...) consequência de um princípio perseguido metodicamente; (...). Estilo pelo qual se procura não é nada senão *maneira*. A maneira torna-se datada; o estilo nunca.” VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *op. cit.*, p. 256

26 MACARTHUR, John, *op. cit.*, p. 9

27 A este respeito, o trabalho de Fischer von Erlach, nomeadamente a sua obra “Entwurf einer historischen Architektur” (traduzível como “Projeto para uma arquitetura histórica”) terá tido em Loos um forte impacto, por propor uma leitura transversal da arquitetura ao longo da história, com base em temas comuns. “A referência a Fischer von Erlach (...) [é] uma alusão à tentativa contida no *Entwurf einer historischen Architektur* de desenhar uma linha de continuidade temática em toda a história da arquitetura. Trata-se, por outras palavras, de uma adesão ao «método» (próprio de um arquiteto) de re-projetar o passado.” (GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p.39) Adolf Loos centrava a sua leitura dos exemplos da história no que Gottfried Semper considerava o “primeiro e mais importante elemento” da arquitetura, o “seu elemento moral”, ou seja, o fator de coerência entre princípio e forma, que permite entender as raízes culturais e comparar arquiteturas de vários tempos e origens. (SEMPER, *The four elements of architecture. A contribution to the comparative study of architecture*, p. 102)



Figuras 3 e 4

Karl Friedrich Schinkel. Palácio Tegel, 1820-24. Fachada para o jardim.

Adolf Loos. Villa Steiner, 1910. Fachada para o jardim.

A fachada rigorosamente simétrica da villa Steiner, a referência ao espaço do *cour d'honneur* e a escadaria de acesso bilateral atestam a proximidade de Loos com o que se poderá denominar como *formas clássicas*, particularmente nas suas primeiras casas.



Figura 5

Karl Friedrich Schinkel. Templo de Pomona, Potsdam, 1800

Leia-se, a propósito da primeira obra de Schinkel, construída em 1800, o pequeno templo de Pomona, em Potsdam, a descrição de José Miguel Rodrigues: “Ainda que de uma forma embrionária, esta primeira obra de Schinkel condensa toda uma série de aspetos que posteriormente o acompanhariam: o gosto pela construção rebocada, a cobertura plana e/ou visitável como possibilidade, a preferência pela Ordem Jónica, a “tenda” como um dispositivo arquitetónico, o tecido como um “material” de revestimento, a utilização de alguns elementos estruturais em ferro, o interesse pelas panorâmicas, etc.” (RODRIGUES, *op. cit.*, p. 76) Para além da influência metodológica de Schinkel em Loos, transversal na obra deste último, está patente uma semelhança efetiva entre os elementos de projeto utilizados por Schinkel, apontados nesta passagem e utilizados recorrentemente nas suas obras, e as características de diversas obras de Loos. Como tal, Schinkel afigura-se como uma referência fundamental de Loos, a vários níveis.

como a sempre subjacente crença na superioridade dos “antigos”, particularmente da arquitetura romana²⁸. A seletividade de Loos reflete, portanto, três afinidades principais, de características diferentes. Em primeiro lugar, a influência do barroco germânico; em segundo lugar, a influência da cultura iluminista e neoclássica do eixo franco-alemão; por último, as referências ligadas à arquitetura antiga e do renascimento. Se a primeira referência revelará uma proximidade mais explicitamente “espacial”, derivada do próprio conceito de *espaço barroco*, cujas raízes e implicações se explorará mais adiante ²⁹, as duas últimas farão particular sentido quando relacionadas com a leitura loosiana de tradição clássica, já apontada, assim como na omnipresença do conceito de *objetividade* ³⁰.

A tentativa de situar o pensamento de Loos dentro da lógica dos movimentos culturais referidos orienta-se a partir de uma ideia que Colin Rowe sintetiza de modo claro:

“Os edifícios de princípio do século que com razão consideramos pertencentes ao movimento moderno podem ser compreendidos tendo em conta que surgem da antítese entre os recém clarificados conceitos de visão e estrutura. (...) Os edifícios de Perret, Behrens, Adolf Loos, para citar apenas arquitetos mencionados por Nikolaus Pevsner (...), não são ingênuos, nem primitivos e (...) anunciam já a evolução posterior. (...)” ³¹

Na apresentação sumária dos casos de estudo, verificou-se que os primeiros projetos de Loos se organizavam a partir de plantas regulares, tendencialmente centralizadas e simétricas, segundo uma sobreposição simples de pisos. Destacam-se também duas características materiais fundamentais: em primeiro lugar, a diferenciação dos ambientes dos vários compartimentos através dos materiais de revestimento; em segundo, o recurso ao contraste sequencial entre estes ambientes. Estas características específicas eram articuladas dentro de volumes compactos

28 “Os Gregos consumiram a sua força inventiva na ordem das colunas, os Romanos aplicaram a sua no projeto dos edifícios.” LOOS *cit. in* GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 37. O mesmo autor refere inclusivamente que, segundo Oskar Kokoschka, amigo de Loos, o tratado de Vitruvius representava para este último uma “verdadeira Bíblia”, o que atesta a sua reverência quanto ao modelo romano.

29 A este respeito remete-se para a obra de Heinrich Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, de 1888, dada a sua repercussão cultural subsequente.

30 Entende-se que a herança das ideias iluministas / neoclássicas de “objetividade” e “razão” se manifesta em Adolf Loos essencialmente como instrumento de pensamento (leia-se as palavras de Viollet-le-Duc, que poderiam ter sido proferidas por Loos: “O estilo tem origem, portanto, numa intervenção da razão.” In VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *op. cit.*, pp. 240, 241). Aldo Rossi articula o conceito de objetividade defendendo que esta implica “(...) uma forma impessoal, generalizada e abstrata (...)” e que “(...) a conceção de tal forma, desprovida de sentimento individualista e sobrepondo-se à emoção pessoal é, no fundo, uma conceção clássica.” (ROSSI, *op. cit.*, p 124), ou seja, segundo termos bastante similares aos utilizados por Loos quanto a este conceito, presente explícita ou implicitamente na sua teoria.

31 ROWE; SLUTSKY, “Manierismo y arquitectura moderna” In *op. cit.*, pp. 44, 45. A referência a Pevsner relaciona-se com o livro *Os pioneiros do design moderno*, de 1936.

de geometria tendencialmente pura, e tendo como princípio orientador a ideia de cultura construtiva já explanada. Formalmente, as características apontadas permitem relacionar esta fase da arquitetura de Loos com a lógica clássica de desenho das plantas e alçados ³², ao mesmo tempo que se relacionam com a ideia de “caráter” intrínseco dos materiais ³³, também ela uma ideia clássica, associada à conceção canónica de beleza e expressão. Ao nível dos princípios teóricos e compositivos, estas primeiras obras revelam um Loos próximo da arquitetura de origem renascentista, no sentido em que a questão da geometria da planta, lida como forma, se afigura como fundamental.

Considerando a sugestão de Rowe, diríamos que, nas primeiras obras de Adolf Loos se verifica a primazia da estrutura, quer a consideremos literalmente, no sentido físico de construção ou edificação, quer no sentido mais amplo de *estrutura como organização* (a organização ou disposição formal da planta). Embora o senso comum nos indique que a visão de um observador não estaria, naturalmente, excluída do processo, na medida em que o trabalho com os materiais de revestimento é perceptível pela visão, crê-se que são os princípios de estrutura e da *razão* que a fundamenta a estarem na base destes projetos. No entanto, a evolução do trabalho de Adolf Loos revela que considerar o seu campo de referências como estando circunscrito ao campo clássico ou iluminista significa excluir do estudo princípios que se revelariam basilares na sua obra, desenvolvidos paralelamente à linha mais ortodoxa do classicismo, como tem vindo a ser descrita.

Tem sido frequentemente apontada a proximidade de Loos relativamente à cultura anglo-americana, reforçada pela sua estadia nos Estados Unidos no final do século XIX. Até ao momento, esta proximidade tem sido descrita de acordo com semelhanças epidérmicas entre os materiais e os ambientes das casas projetadas por Loos e alguns exemplos britânicos ou americanos. De facto, são inegáveis as similitudes entre as atmosferas sugeridas por Loos para os compartimentos principais das suas primeiras obras e os ambientes caracterizados pelas madeiras e tijolo das salas de H.H. Richardson ou John Root, na América, de Mackintosh ou Philip Webb, na Grã-Bretanha (figuras 6 e 7). No entanto, mais do que esta proximidade superficial, a relação de Loos com o mundo anglo-saxónico é especialmente relevante por permitir compreender a interligação entre as ideias clássicas deste autor e a espacialidade progressivamente menos *canónica* das suas casas. Pensa-se que esta interligação pode ser explicada pelo desenvolvimento, quer no contexto anglófono, quer no germânico, de um movimento cultural no qual a reapreciação dos temas da disciplina provocou alterações consideráveis no modo de pensar a arquitetura: o movimento pitoresco.

32 “(...) até cerca de 1800, ou seja [até ao advento] do período pitoresco (...) os arquitetos viam nas plantas, maioritariamente, padrões geométricos de compartimentos, geralmente dispostos axialmente e contidos dentro de uma figura simples. O projeto era julgado segundo temas como a proporção, a pureza e a simplicidade das figuras geométricas. Como tal, a planta tinha um estatuto epistemológico similar ao dos desenhos de alçados. De facto, as plantas e os alçados pré-modernos assemelham-se, ou [pelo menos] mais do que em edifícios modernos (...)” MACARTHUR, *op. cit.*, p. 113, 114

33 Remete-se para a já citada “(...) exigência de um caráter manifesto como requisito de qualquer boa arquitetura (...)” e a primazia das leis gerais sobre a particularidade. ROWE; SLUTSKY, “Carácter y composición (...)” In *op. cit.*, p. 70



Figura 6
Philip Webb. “Red House”, 1856.
Casa projetada para William Morris.
Sala de estar.



Figura 7
Henry Hobson Richardson. Casa Sherman, 1874-76.
Sala de estar.

O conceito de pitoresco desenvolveu-se em Inglaterra a partir do início do século XVIII, associado a dois temas principais. Por um lado, a reapreciação dos cânones da pintura, particularmente a relação entre os temas retratados e as características visuais (compositivas, técnicas, e expressivas) das obras; por outro, a relação entre os edifícios e a paisagem natural ³⁴. Sumariamente, poder-se-á afirmar que os elementos subjacentes a ambos os pontos são os desenvolvimentos oitocentistas do conceito de estética ³⁵, assim como a reflexão sobre os processos de percepção sensorial.

A relação entre a pintura e o movimento pitoresco está implícita nos próprios nomes ³⁶. Mesmo considerando a ambiguidade do termo inglês “picture” ³⁷, que

34 A arquitetura britânica dos séculos XVII e XVIII ficou marcada pela figura de Inigo Jones, importador e impulsionador da influência palladiana nas ilhas britânicas. No entanto, a regularidade geométrica desta arquitetura e a relação da geometria com a paisagem natural começam a ser questionadas segundo os termos que se tornariam a base do movimento pitoresco. “Nas primeiras décadas do século XVIII em Inglaterra, a especulação intelectual acerca da natureza e o desenvolvimento do neoclassicismo na arquitetura levou a um novo estilo de jardinagem que rejeitava explicitamente a configuração geométrica. (...) a jardinagem da época seguia [os princípios] do jardineiro real francês André Le Nôtre, que dispunha padrões geométricos sobre linhas de visão de modo a criar ilusões de escala e para conotar ideias filosóficas de espaço como extensão. (...) O jardim inglês, como mais tarde ficou conhecido, tinha um plano irregular e permitia que as árvores e as plantas crescessem de maneira natural. A ausência de qualquer determinação visível [criada] a partir de uma planta enfatizava as qualidades cénicas de sucessivos planos e de perspectiva atmosférica, ao invés de perspectivas lineares que se estendiam na distância.” MACARTHUR, *op. cit.*, p. 3

35 Propõe-se que este termo seja, para já, aceite genericamente segundo o senso comum. Detalhar-se-á os antecedentes e implicações deste conceito, precisando o seu significado, no capítulo “Imagem”.

36 “O termo pitoresco foi, num primeiro momento, utilizado para descrever a visão estética da natureza [n.d.t.: tradução literal; uma tradução mais precisa será «a leitura da natureza com base na estética»]; apenas mais tarde é associado aos jardins, resolvendo alguns dos problemas conceptuais do ‘jardim natural’. A palavra foi importada do italiano *pittresco* ou do francês *pittresque*, significando ‘na maneira dos pintores’. É claro, no entanto, pelo uso do termo em inglês a partir de meados do século XVIII, que este se referia não à pintura no geral, mas à pintura de cenas. A palavra é indissociável da ascensão do género de pintura chamado ‘[pintura de] paisagem’. O atual uso corrente da palavra paisagem para significar a apreciação do mundo como um artefacto visual é o resultado do encontro entre o conceito de pitoresco com a jardinagem.” (MACARTHUR, *op. cit.*, p. 24). Para além desta associação entre a jardinagem, a pintura de paisagem e a arquitetura, o conceito de pitoresco relaciona-se com o que Heinrich Wölfflin designou como as “qualidades pictóricas” da arquitetura, nomeadamente a partir do barroco: “Os historiadores de arte geralmente concordam que a característica essencial da arquitetura barroca é a sua qualidade pictórica [“painterly”]. Ao invés de seguir a sua própria natureza [na visão de Wölfflin, esta “natureza” pré-barroca estaria relacionada com a *estrutura linear* e a *construção*], a arquitetura procurava efeitos que na verdade pertencem a uma forma de arte diferente: tornou-se ‘pictórica’” WÖLFFLIN, Heinrich, “The painterly style” In *Renaissance and Baroque*, p. 29

atualmente pode ser traduzido quer no sentido de “imagem”, extenso conceito cujas bifurcações já foram abordadas, quer no sentido estrito de “quadro”, o conceito de pitoresco veicula uma tendência para a apreciação dos elementos sensorialmente perceptíveis das formas e espaços, com especial ênfase na apreensão visual. Tal ênfase significou que, no século XIX, o pitoresco constituiu um processo de reestruturação das prioridades relativamente aos cânones da arquitetura clássica, baseados na primazia da estrutura e da geometria ideal, derivando para um foco no *efeito* de determinada forma ou espaço num observador específico ³⁸.

Loos partilhava esta ideia de que o efeito no observador deveria fazer parte das preocupações fundamentais do arquiteto, como atesta a seguinte passagem:

“(...) o artista, o arquiteto, sente primeiro o efeito que quer alcançar e vê depois, com o seu olho espiritual, os espaços que quer criar. O efeito que quer criar sobre o espectador, (...) é dado pelos materiais e pela forma.” ³⁹

Se, como afirma John Macarthur, a cultura anterior ao desenvolvimento das ideias do movimento pitoresco privilegiava a *retórica* da figura representada, comunicada por intermédio do significado iconográfico, da expressão, da emoção, da postura e do posicionamento relativo das figuras ⁴⁰, poder-se-á argumentar que esta abordagem se baseava nas características intrínsecas de cada elemento, codificadas, canónicas e, por conseguinte, associadas a uma mensagem subjacente, automaticamente reconhecível. Não obstante o facto de o argumento de Macarthur ser construído a partir de exemplos da pintura, estes inserem-se numa lógica cultural que permite, também, pensar a forma arquitetónica. Se o desenho das plantas era considerado como uma plasmação de “formas ideais” regidas pelo cânone, então estes elementos tinham uma função retórica equiparável à das figuras da pintura

37 “Embora as palavras-raiz pittoresco e pittoresque se refiram a pintores, em inglês a palavra pitoresco foi relacionada com imagens (“pictures”), deixando a confusão de que significa quer aquilo que é propício de ser retratado, quer as qualidades das imagens” PEVSNER, Nikolaus, *Visual Planning and the picturesque*, p. 23

38 “Em suma, a arquitetura de estilo severo [“the severe style of architecture”, que, na dicotomia proposta por Wölfflin, correspondia à arquitetura do Renascimento] provoca o seu efeito por aquilo que *é*, ou seja, pela sua substância material, enquanto a arquitetura pitoresca [“painterly architecture”] atua através daquilo que *aparenta ser*, ou seja, da ilusão de movimento. Nenhum destes extremos, claro, existe num estado puro.” (WÖLLFLIN, Heinrich, *op. cit.*, p. 30) Relativamente à ação do movimento, termos já abordado mas cujos distintos significados que se pormenorizará mais adiante, leia-se a seguinte passagem, que corrobora o presente argumento: “O «movimento» também serve para produzir um «agradável e diversificado contorno que agrupa e ressalta como um quadro, criando uma variedade de luzes e sombras que dá à composição um grande espírito, beleza e efeito (...)” (Citação do prefácio de “Works in Architecture”, 1778, do arquiteto Robert Adam In ROWE, SLUTSKY, “Carácter y composición (...)”, *op. cit.*, p. 67) Colin Rowe, citando estas passagens dos primórdios da teoria do pitoresco, defende que “Com esta alteração de ênfase, que passa da própria arquitetura ao efeito que a obra produz sobre o espectador (...)”. *Idem*

39 LOOS. “El principio de revestimiento (*Das prinzip der Bekleidung*)”, 1898, In *op. cit.*, p. 152

40 MACARTHUR, *op. cit.*, particularmente os dois primeiros capítulos, onde o autor articula o seu argumento com a teoria da pintura de Leon Battista Alberti.

de base iconográfica, sendo a escolha dos materiais de construção e revestimento, também, um meio de veicular ou reforçar a ideia de que estes possuem características comunicantes intrínsecas e um significado codificado à partida. Nesse sentido, a teoria do pitoresco situa o foco da arquitetura nos processos de percepção sensorial, em substituição da primazia concedida ao cânone (figura 8).

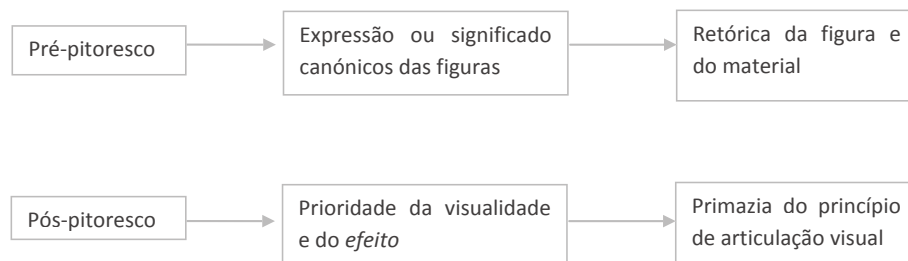


Figura 8
Relação entre figura / forma e suas funções comunicativas
Interpretação do autor a partir de John Macarthur.

A escolha dos termos *ambiente* ou *atmosferas*, utilizados aquando das primeiras referências à ligação de Loos com a cultura do pitoresco não foi, portanto, inocente. Os escritos de Loos revelavam afinidades com ambas as tendências descritas: se, por um lado, ainda se radicam na convicção da retórica (ou “expressão”) própria de cada material, também revelam uma aproximação aos princípios pitorescos, sendo a escolha, pelo próprio Loos, da palavra “efeito” (entendido como um objetivo a perseguir pelo arquiteto, inclusivamente anterior à própria forma), particularmente reveladora desta referência e uma evidência da consciência e interiorização de Loos da teoria do pitoresco.

A coexistência de ideias de cariz renascentista, iluminista e pitoresco na obra de Loos é sintomática quanto às referências do seu contexto cultural, naturalmente. Quer a situação germânica e europeia, quer o contexto norte-americano do período articulavam as tendências referidas. Na Europa, para além dos diversos *revivalismos*, solidificava-se o desenvolvimento da arquitetura neoclássica, associada à influência francesa e às estruturas das academias de Belas-Artes, em paralelo com o movimento pitoresco, este com particular implantação nos contextos germânico e anglófono⁴¹. Na América, os debates eram marcados pelas mesmas questões, sendo que a abordagem dos principais arquitetos americanos do final do século XIX poderá ser lida, considerando para o caso não as muito presentes colagens estilísticas de vária

41 “O pitoresco foi trazido para a Alemanha por turistas através da importação de textos como os de Price [Sir Uvedale Price, 1747 – 1829, autor do texto *An Essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful*, de 1794], tendo sido imensamente popularizado por Karl Friedrich Schinkel.” (MACARTHUR, *op. cit.*, p. 166.) A relação biunívoca entre a cultura germânica e a inglesa, no que diz respeito à teoria pitoresca, é exemplificada pelo desenvolvimento, na Alemanha, das ideias inicialmente cunhadas pelos teóricos britânicos e pela aceitação que o novo género de pintura de paisagem teria na Alemanha. Quanto ao primeiro ponto, é prioritária a referência a Camillo Sitte e a Heinrich Wölfflin, fundadores, respetivamente, dos conceitos de *Stadtbaukunst* e de *Malerisch*, ambos influenciados pela teoria pitoresca (o primeiro à escala da cidade, e o segundo, já referido, tido como adaptação para a cultura alemã das ideias pitorescas sobre a pintura). Quanto ao segundo ponto, é representativa a influência de autores como Karl Friedrich Schinkel e Caspar David Friedrich (figuras 9 a 12). Schinkel era, como referido, uma das principais referências de Adolf Loos; Wölfflin influenciaria, direta ou indiretamente, a conceção loosiana do *Raumplan*, como se explorará. Existia no século XIX, portanto, uma forte interação entre os pólos anglófono e germânico; o próprio Gottfried Semper passou uma influente temporada em Inglaterra em meados do século e Hermann Muthesius desenvolveu uma ligação direta com William Morris, refletida na relação entre o *Arts & Crafts* e a *Werkbund*.



Figura 9
Caspar David Friedrich.
*Pôr-do-sol (Irmãos) ou Paisagem crepuscular
com dois homens*, c. 1830 - 35



Figura 10
Karl Friedrich Schinkel.
Casa de campo perto de Siracusa, c. 1804

Para além do cariz romântico assinalado pelos temas e pelo efeito atmosférico exacerbado, destaca-se, nas pinturas de paisagem de Caspar Friedrich a recorrência da introdução de figuras humanas em primeiro plano, acentuando, ou “duplicando”, a ideia de espectador que observa a paisagem panorâmica.



Figura 11
Caspar David Friedrich.
Hochgebirge, 1824

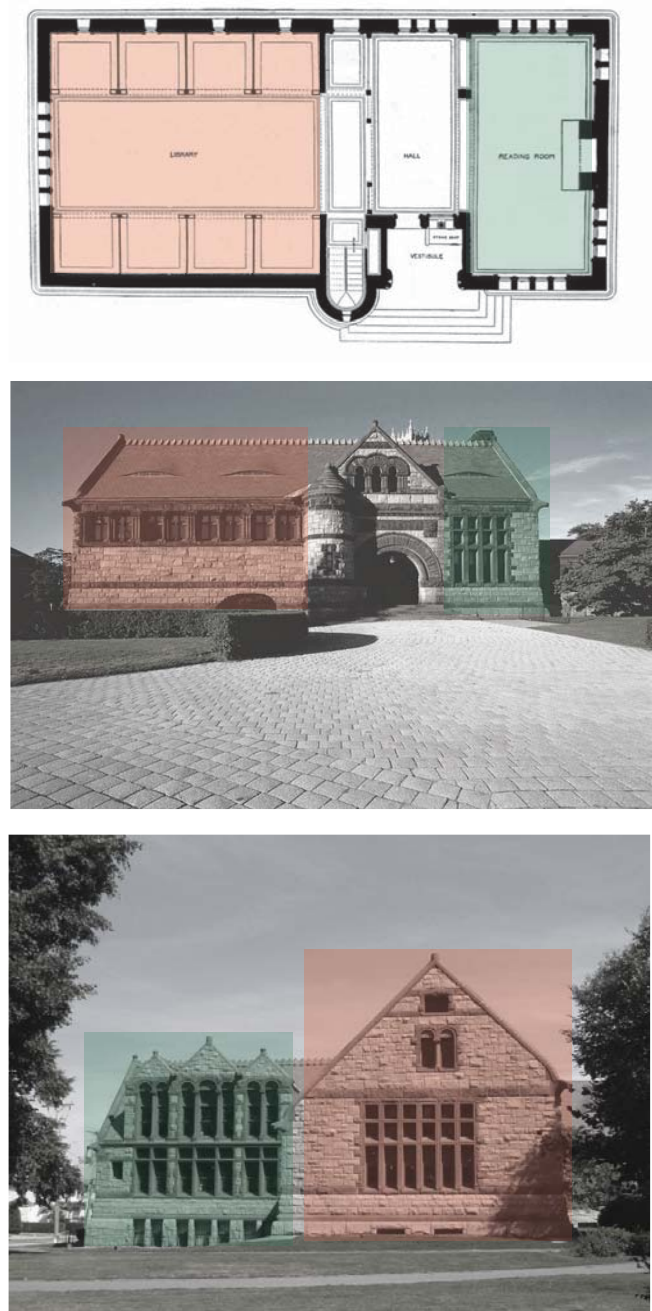


Figura 12
Karl Friedrich Schinkel.
A passagem Lueg, perto de Salzburgo, 1811

ordem, mas sim os fundamentos de projeto, como uma articulação entre princípios neoclássicos e pitorescos ⁴².

A obra loosiana atesta as modificações conceptuais mais fundamentais na arquitetura de raiz europeia das primeiras décadas do século XX, unidas pela permanência dos princípios clássicos enunciados, suficientemente abrangentes para permitir a variabilidade formal dos casos específicos. Interessa, portanto, relevar o modo como o pensamento e a obra de Loos sintetizam progressivamente estas fontes, cujo peso comparativo, cremos, se altera marcadamente com o tempo, com naturais consequências nas características das casas em estudo. Nesse sentido, importa sublinhar a gradual aproximação de Loos ao que se definirá como a *prioridade da visão*, numa alteração de paradigma que teve nas casas Scheu e Rufer a sua charneira.

42 Apresenta-se o exemplo do edifício da Biblioteca Thomas Crane, em Quincy, Massachusetts, da autoria de Henry Hobson Richardson (figuras 13 a 15), introduzido pela seguinte passagem: “(...) A maioria dos observadores concordaria que (...), mesmo quando pitoresca, a arquitetura de Richardson raramente sofria de um ecletismo vitoriano indisciplinado. Como argumentou James F. O’Gorman, a capacidade de Richardson para «disciplinar o pitoresco» e para providenciar uma ordem subjacente às suas vigorosas composições contribuiu bastante para a sua grandeza. (...) [os seus edifícios] revelam consistentemente uma tentativa de usar a lógica e a ordem da planta para domar e disciplinar os seus volumes musculados e composições pitorescas. (...) [identifica-se] o seu treino académico na École de Beaux-Arts [de Paris] como a fonte da sua compreensão da importância e racionalidade da planta para controlar a tomada de decisões de projeto.” MEISTER, Maureen, *H.H. Richardson, The architect, his peers, and their era*, p. 5



Figuras 13 a 15

Henry Hobson Richardson. Biblioteca Crane, Quincy (MA.), 1881.

Planta do piso térreo; Fachada da entrada principal e fachada oposta (de cima para baixo)

É possível notar a referida articulação entre a regularidade das formas da planta e a silhueta de tendência pitoresca do volume exterior. O edifício exemplifica, por outras palavras, o princípio de que a lógica interna poderia não corresponder necessariamente ao contorno do volume externo (note-se, por exemplo, a diferença entre os alçados frontais e posteriores das mesmas divisões, como a sala principal da biblioteca e a sala de leitura), sendo esta condição o resultado da coincidência da influência das Belas-Artes francesas e das ideias pitorescas na obra de Richardson e de outros arquitectos americanos seus contemporâneos. Leia-se “A irregularidade significa que a aparência de um edifício varia nos seus diferentes aspetos. Comparando com um edifício simétrico, alterações relativamente pequenas na posição do observador geram uma grande variedade de vistas. (...) Ao contrário de um edifício simétrico, não podemos inferir a aparência das fachadas laterais ou posteriores a partir da fachada frontal. (...) MACARTHUR, op. cit., p. 125

III.03_ O planeamento visual como estratégia de enquadramento

A apontada variedade dos espaços internos das casas de Loos tem origem no que se entende como o grau de prioridade dado à apreensão visual do espaço, comparativamente com a importância dada à *forma correta* dos elementos, no sentido pré-pitoresco da expressão. Foram apresentados, sumariamente, os fundamentos conceptuais na base desta alteração de paradigma, no ambiente cultural de Adolf Loos. No entanto, a ideia de *sistema loosiano de enquadramento* que se propõe nesta tese, situada entre os dois pólos, pressupõe a existência de um processo estruturado que os articule na obra de Loos. Propõe-se, neste capítulo, a interpretação das origens desse sistema, investigando o seu grau de aplicação, de modo a validar as ideias apresentadas.

Considera-se que a base metodológica do sistema de enquadramento loosiano é sintetizada pela ideia de “planeamento visual”. Esta expressão, originalmente proposta por Nikolaus Pevsner na sua descrição dos princípios de projeto associados ao movimento pitoresco ⁴³, permite pensar a transição entre os dois pólos referidos na obra loosiana.

Um dos focos principais do método clássico de projeto, reforçado no Renascimento e renovado pelo trabalho das Academias Francesas a partir do século XVII, é a formalização da planta, elemento considerado essencial para julgar a qualidade do projeto, nestes períodos ⁴⁴. Este critério de qualidade associa-se ao que se tem referido como a “retórica da figura”, ou seja, a prioridade dada à plasmação canonicamente correta das formas. A ideia de que o ponto de partida para a conceção da arquitetura é o desenho da planta é claramente expressa na seguinte passagem:

“(...) «O edifício nada mais faz do que transformar em *volume* aquilo que a planta expressava em *superfície* [plano]; este amplificará, portanto, tanto as suas qualidades com os seus

43 PEVSNER, *Visual Planning and the picturesque*.

44 Jacques Lucan classifica esta característica como a “predominância da planta”, expressa nos finais do século XIX nos seguintes termos: “«É a planta que concilia todas os requisitos do programa; é a planta que contém o pensamento criativo do arquiteto; é a planta que é o critério primeiro pelo qual indivíduos específicos julgam o real valor da composição. (...) este julgamento é quase instintivo; é feito (...) [através] de um exame específico de cada uma das partes da planta. O olhar capta primeiro as linhas gerais e as divisões principais, e a capacidade crítica raramente se engana com esta primeira impressão. É isto que acontece na maioria das avaliações de projetos de arquitetura, nas quais o júri parece ignorar qualquer desenho para além da planta, e não se mostra interessado em qualquer planta que não apresente um desenho claro, elegante e agradável ao olhar.» (*Dictionnaire de l'Academie de beaux-arts* (1884), cit. in LUCAN, Jacques, *Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 185) Então, “A clareza do que podia ser compreendido na primeira impressão, num único olhar (...)” (*Idem*) afigura-se historicamente como um critério de projeto fundamental. Segundo este autor, a predominância da planta é um princípio fundamental da tradição arquitetónica francesa e transversal durante um período de três séculos, motivando inclusivamente a conhecida expressão de Le Corbusier, segundo a qual a “planta é a geradora” da arquitetura. (LE CORBUSIER, *Por uma arquitetura*, 1923)

defeitos [da planta]. Pode dizer-se que uma bela planta se converte sempre em belas fachadas.»⁴⁵

A procura de uma simetria rigorosa, princípio expresso em grande parte dos desenhos de Andrea Palladio (figura 16) ou, mais tarde, de Jean-Nicolas-Louis Durand, por exemplo, enquadra-se nesta lógica fundada na prioridade do desenho, ou seja, na prioridade de uma simetria expressa bidimensionalmente (figura 17).

No entanto, seria a partir do mesmo contexto que, tão obstinadamente, advogava a predominância da forma ideal da planta, o das Academias francesas dos séculos XVIII e XIX, que se desenvolveriam as alterações fundamentais na origem da ideia de planeamento visual. Numa primeira fase, tais alterações estavam relacionadas com as estratégias utilizadas pelos arquitetos franceses para “corrigir” os momentos em que determinado edifício, devido a condicionantes da topografia ou das pré-existências, não pudesse apresentar a simetria desejável⁴⁶. Num segundo momento, mais relevante para a articulação com a obra de Loos, a preocupação com o posicionamento de um observador no espaço integrava-se na construção do que Jacques Lucan, recuperando textos setecentistas, denomina por “paisagens interiores”. Esta ideia é fundamental para compreender o modo como o planeamento visual se transforma numa estratégia de projeto que o próprio Loos exploraria.

A conceção de que um recinto arquitetónico é composto por uma “paisagem interior” deriva do estabelecimento de uma correspondência entre os elementos da “paisagem natural”, os *tipos* de espaço interior dos edifícios e os *tipos* de espaço da cidade. Esta correspondência, desenvolvida por diversos arquitetos franceses do

45 UMBDENSTOCK, Gustave, *Cours d'architecture* (1927), cit. in *Idem*, pp. 187, 188 [n.d.t.: Traduz-se o termo inglês “good” como “belo”, que se considera como a expressão mais precisa do sentido e do contexto da passagem.] Relativamente à origem da prioridade dada à planta como dispositivo de projeto, John Macarthur propõe a ideia de que tal deriva da conjunção, no Renascimento, entre a noção da arquitetura como *arte liberal* e da progressiva independência do desenho perspetico relativamente às projeções ortogonais (plantas, cortes e alçados): “As plantas não são necessárias para construir. Desde o tempo dos Romanos, as plantas eram mais frequentemente desenhadas para descrever edifícios já completos, ou para enunciar princípios de construção, do que para ‘planear’ um edifício particular. Muitos dos grandes edifícios medievais foram construídos sem plantas utilizando técnicas de levantamento e regras de proporção (...). A planta desenhada e a capacidade organizativa de construir convergiram no Renascimento devido a dois fatores. Em primeiro lugar, Leon Battista Alberti e outros tentaram redefinir a arquitetura como uma arte liberal, separada do ofício da construção e com o seu próprio meio de desenho, disegno, [ideia segundo a qual] a arquitetura aparenta ser autossuficiente, quase independente da sua execução. (...) Em segundo lugar, no renascimento da perspetiva linear, a diferença entre a vista de um edifício e as suas dimensões tornou-se clara, assim como a possibilidade de imaginar uma com base na outra. Hubert Damisch [no livro *The origin of perspective*, de 1995] alega que era esta relação entre desenho dimensionado e “vista” que Filippo Brunelleschi demonstrava com a sua famosa ‘experiência’ perspetica. No seguimento de Brunelleschi e Alberti, as três projeções ortográficas, planta, alçado e corte, separaram-se gradualmente da perspetiva.” MACARTHUR, *op. cit.*, p. 112

46 Apresenta-se o exemplo do projecto de Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine para a união dos Palácios do Louvre e de Tuileries (figura 18), sobre o qual Jacques Lucan cita os próprios autores: “«Reitero que a simetria e a ordem necessárias para a perfeição da arquitetura requerem urgentemente que cubramos as irregularidades ocasionadas pelo posicionamento destes dois palácios construídos isoladamente. (...)» a primeira decisão foi a de conceber a separação dos dois pátios através de uma galeria que «mascarava» as irregularidades (...). Após a posterior publicação do seu projeto, Percier e Fontaine concluíram: «Ao adotar este plano, todas as irregularidades, todas as discordâncias, todas as diferenças de alinhamento ou variações no terreno foram absorvidas pela separação dos edifícios.»” LUCAN, *op. cit.*, pp. 52, 53

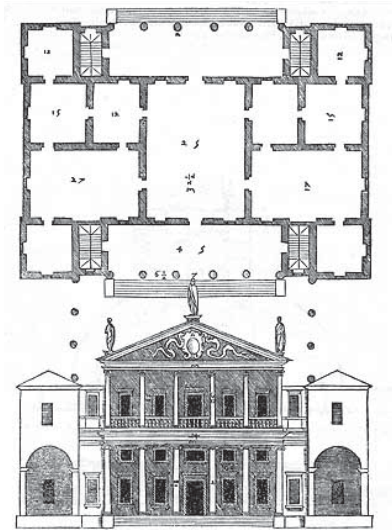


Figura 16
Andrea Palladio.
Projeto para a Villa Valmarana, Lisiera. c. 1563

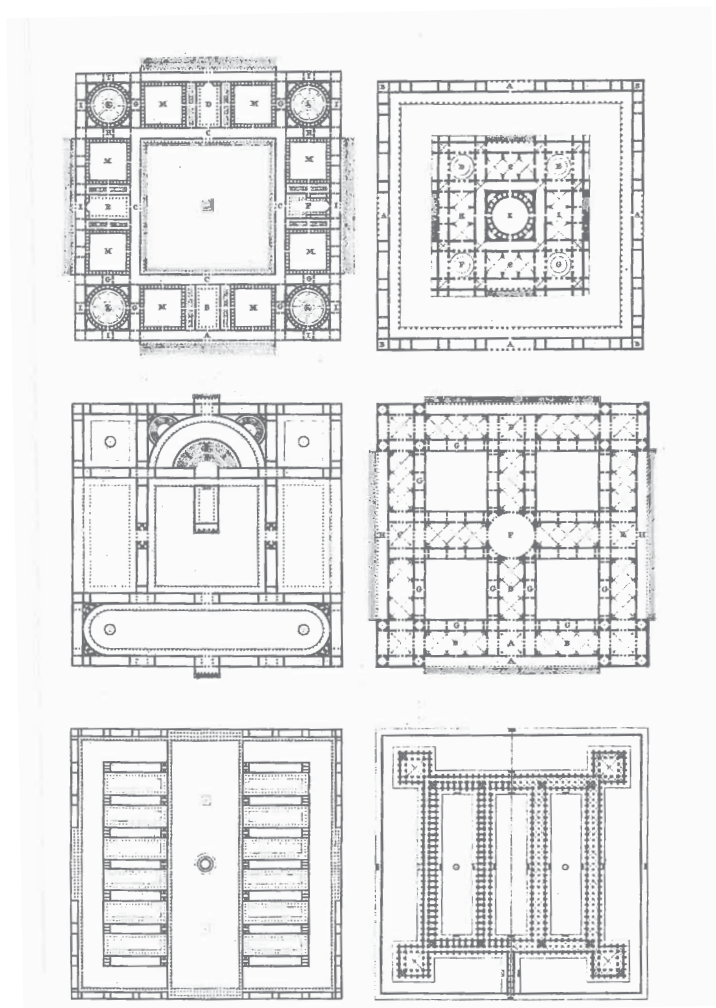


Figura 17
Jean-Nicolas-David Durand.
Plantas de um Palácio, um Edifício para o Tesouro, uma Escola Secundária, um Museu, um Hospital e uma Prisão. 1805

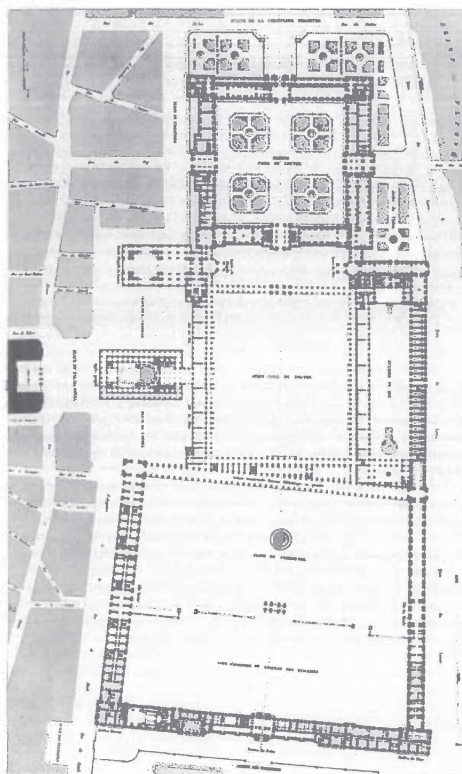


Figura 18

Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine.
Projeto para união dos Pálácios do Louvre e de Tuileries, 1833

século XVIII a partir da interpretação da relação entre edifícios, jardins e paisagem natural no Renascimento italiano ⁴⁷, teve como principal consequência a solidificação da ideia de que a estrutura destes elementos pode ser considerada análoga, ou seja, que as ruas, pátios ou praças do espaço da cidade correspondem formal, funcional e simbolicamente, aos espaços de circulação, pátios ou diferentes salas de um edifício⁴⁸. Esta interpretação levou, no contexto francês, ao que se pensa ser uma ideia fulcral para o desenvolvimento da arquitetura subsequente, cujas repercussões se sentem também no contexto contemporâneo ⁴⁹: a conceção de que todo o espaço pode ser

47 Veja-se, como exemplo, os estudos elaborados por vários arquitetos franceses do início do século XIX sobre as villas renascentistas italianas (figura 19), nos quais as próprias representações perspéticas, de cariz quase cenográfico, demonstram a leitura dos edifícios como uma sequência de potenciais cenas, contidas no universo interior do recinto das villas, entendido como uma sucessão de salas ou compartimentos (pièces). Esta leitura, associada à valorização da “interioridade” destas composições, contrasta com a preferência pela expansão visual procurada nos jardins “à inglesa”. Independentemente desta diferença no conteúdo da paisagem, em ambos os casos se retém que, especialmente a partir do século XIX, o foco da arquitetura europeia se deslocava de modo progressivo para uma maior valorização da apreensão visual do espaço.

48 Lucan descreve os projetos de Jacques-François Blondel (1705 – 1774), expostos no seu *Cours d'architecture*, como não demonstrando qualquer “(...) descontinuidade entre projeto arquitetónico e urbano; ruas, praças, pátios, passeios pedestres, etc., correspondem a vestíbulos, antecâmaras, salões, quartos, etc. (...)” (*Idem*, p. 17). O autor completa a sua descrição de paisagem interior no contexto urbano do seguinte modo: “A analogia [no início do século XIX, no círculo da Escola de Belas Artes parisiense] entre um bairro da cidade e um edifício, indica que estes formam uma paisagem interior que pode ser experienciada a partir de vários pontos de vista através do movimento (...)” *Idem*, pp. 72, 73

49 A analogia entre os elementos das escalas urbanas e do edifício está, por exemplo, bastante presente no método de ensino da FAUP, em alguns aspetos ainda próximo dos princípios das academias francesas de Belas-Artes. Tal condição atesta a durabilidade deste paralelismo, recorrente no discurso contemporâneo sobre a arquitetura, não exclusivamente dentro desta instituição.

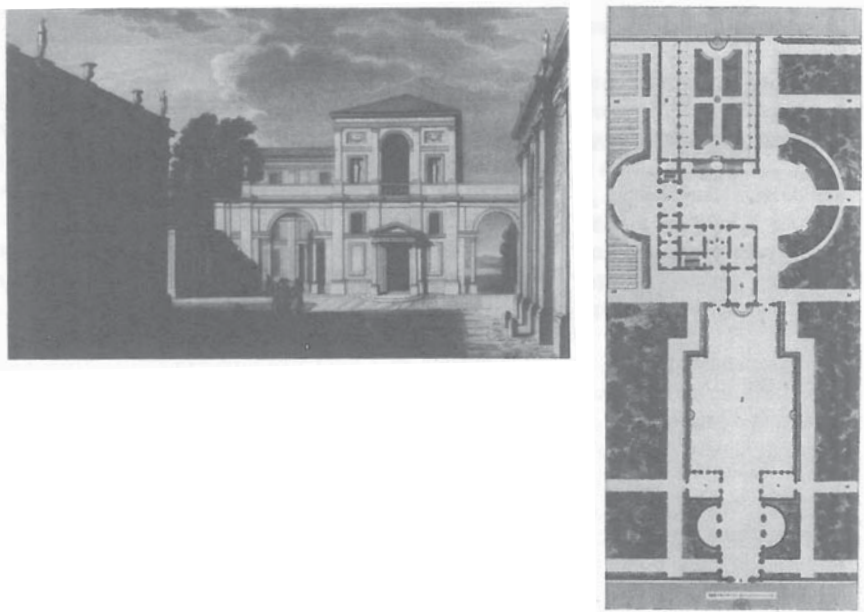


Figura 19
C.Percier e P.F.L.Fontaine. Villa Bolognetti, Roma. Perspetiva e planta do pátio.
Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. 1809

considerado *interior*, e simultaneamente, de que o planeamento e apreciação dos espaços, quer sejam interiores ou exteriores, pode ser feita segundo os mesmos critérios ⁵⁰.

A ideia de que os recintos arquitetónicos *contêm*, no fundo, o potencial para estimular a leitura de *paisagens*, é particularmente relevante não só pela questão da articulação conceptual de escalas, mas porque a esta subjaz a defesa de uma apreciação iminentemente visual dos elementos da arquitetura. Quer no entendimento francês da ideia de paisagem interior *como diversidade contida dentro de um recinto arquitetónico de forma regular e de limite claramente definido* ⁵¹, quer na conceção inglesa de paisagem, segundo a qual a extensão do olhar e a diluição dos limites eram objetivos preferenciais, está patente o princípio da introdução de

50 Será relevante, quanto a este tema, citar Gottfried Semper, rebatendo o que considerava ser uma errada ideia dos seus contemporâneos, de que a cultura grega desenvolveu uma “arquitetura do exterior”. Semper apresenta o seu contraponto, revelador de uma interpretação da interioridade da arquitetura em termos similares aos que se têm vindo a apresentar, ou seja, segundo um sentido fenomenológico e antropológico: “Penso que se pode classificá-la com igual correção como uma arquitetura interior. A intensificação do efeito artístico no sentido da imagem da divindade resultava num contínuo ênfase no interior. Tudo era interior (ou seja, arquitetura de recinto [“court architecture”]) exceto o exterior do templo, e mesmo este era transformado, no caso de um templo com peristilo, numa espécie de arquitetura de recinto [“interior court architecture”] em virtude das colunatas que delineavam as paredes internas do pátio.” SEMPER, *The four elements of architecture*, pp. 123, 124

51 “Contida num recinto retangular segundo um eixo longitudinal de simetria, a villa é composta por uma sequência de três peças de características singulares separadas por loggias ou pavilhões (...) se utilizo a palavra *pièce* (sala) para designar os pátios a céu aberto da Villa Giulia, é porque estes estão delimitados por paredes (...)” LUCAN, *op. cit.*, p. 58

variedade espacial apreendida sensorialmente por um observador em *movimento*, nos vários sentidos do termo.

Poder-se-á associar o princípio de apreensão visual anteriormente descrito ao conceito albertiano de “composição”, introduzido pelas seguintes palavras:

“(…) como com um só olhar não se vê apenas uma, mas muitas superfícies, investigaremos de que modo se vêem muitas superfícies juntas.”⁵²

Esta ideia de articulação de elementos permite pensar a relação entre plantas, alçados, cortes e volumetria, na arquitetura pensada segundo um método de planeamento visual. Por outras palavras, seria de esperar que o facto de a arquitetura da transição entre os séculos XVIII e XIX ter sido marcada pelo reforço das considerações visuais sobre a pré-existente prioridade do *disegno*, utilizando os termos de Macarthur, implicasse algum tipo de alteração metodológica ou uma diferente hierarquia entre os vários elementos produzidos na conceção dos projetos. Nesse sentido, pergunta-se: será que o princípio da “planta geradora” se manteve, com esta alteração de foco? Qual o papel dos tradicionais elementos físicos do processo de projeto (elementos desenhados, nomeadamente), com o desenvolvimento das prioridades pitorescas? Sugere-se que a resposta a estas perguntas pode partir da seguinte ideia, enunciada pelo mesmo autor:

“(…) Um dos erros mais comuns sobre o conceito e a prática do pitoresco é a assunção de que as técnicas compositivas, particularmente a manipulação da superfície e as relações de profundidade foram aprendidas a partir da pintura e aplicadas ao paisagismo e à construção. (...) O paradoxo central do pitoresco é que os meios para atingir o seu carácter não são as imagens, ou qualquer tipo de *vista*, mas a planta. (...)”⁵³

Como referido, a importância da forma da planta na arquitetura do período iluminista e nas academias francesas era fundamental, sendo a qualidade deste elemento avaliada de acordo com as suas características formais, expressas no desenho. Poder-se-á dizer que a forma da planta valia por si e que, se esta fosse considerada adequada, então todo o projeto seria considerado, pelo menos, válido.

52 A palavra “superfície” equivale, nesta passagem, a “plano”. Detalhar-se-á o alcance da definição de composição em Alberti, no capítulo “Imagem”. Neste momento, recupera-se a ideia já enunciada de que esta é um meio de, num determinado *campo*, articular vários elementos, ou “planos”. ALBERTI, *op. cit.* [Livro I], p. 87.

53 MACARTHUR, *op. cit.* A primeira frase encontra-se na página 19 e a segunda na página 110.

A noção de planta geradora determinava, portanto, que toda a forma do objeto arquitetónico derivaria da forma deste elemento ⁵⁴. O que a passagem de John Macarthur comunica poderá parecer confuso, neste contexto, uma vez que o autor expressa a ideia de que, na procura de um efeito pitoresco (uma atitude contrária aos princípios da linha representada por Durand), é também a planta o elemento fundamental. O que diferencia as duas abordagens é, no entanto, a *função* deste elemento no processo geral de pensamento da arquitetura e da sua *imagem*. A planta de cariz iluminista é pensada de modo abstrato, ou seja, não considerando a existência ou posição de um observador particular que possa justificar uma subversão da sua forma ideal, enquanto a planta das arquiteturas influenciadas pelas ideias pitorescas se constrói precisamente a partir da conceção desse observador, colocando-o no centro da experiência arquitetónica que o espaço projetado pode sugerir ⁵⁵.

Propõe-se a interpretação desta diferença fundamental, que se pensa estar patente na evolução da obra de Loos. Foi apontado, na apresentação dos casos de estudo, o facto de as villas Karma, Steiner e Scheu apresentarem uma sobreposição simples de pisos, com raras situações de mezanino ou pés-direitos múltiplos, condição explícita nos cortes (figura 20). Pensa-se que a evolução do traçado dos cortes das casas de Loos evidencia que a sua estratégia de projeto se aproxima progressivamente de princípios pitorescos, nomeadamente a consideração do posicionamento do observador e as ideias de *expansão do olhar* e de *variedade*.

Com efeito, a relação entre plantas e cortes, nas primeiras casas de Loos, segue a lógica de uma previsibilidade da estrutura geral do corte a partir da disposição da planta ⁵⁶. Por outras palavras, a estrutura desta última revela as articulações mais importantes entre os compartimentos, sendo que o corte, em certa medida, apenas acrescenta a dimensão da altura às medidas expressas na planta, sem adicionar muitos dados imprevisíveis pela leitura das projeções horizontais. Nos exemplos tardios da obra loosiana, esta condição altera-se. De facto, nas primeiras casas em estudo, o

54 “Planta, corte e alçado eram [concebidos como] desenhos geométricos objetivos, a ser elaborados por esta ordem, sendo que Durand enfatizava que começar com o alçado «como alguns arquitetos fazem, subordinando depois o corte e a planta ao alçado, seria deduzir a causa a partir do efeito, uma noção cujo absurdo fala por si.»” LUCAN, *op. cit.*, p. 35 [citação de DURAND, *Précis des leçons d’architecture données à l’École polytechnique*, 1819]

55 “«(...) nos últimos quatrocentos anos a arquitetura, em contraste com todas as outras artes, desenvolveu-se do exterior para o interior, e não no sentido contrário. Ao invés de darmos a forma apropriada a uma ideia, temos forçado a ideia a [associar-se a] uma forma fixa. (...)»” (SCHLIEPMANN, Hans, *Betrachtungen über Baukunst*, 1891, cit. in SCHMARSOW, August, “The essence of architectural creation” In *Empathy, Form and Space. Problems in German aesthetics 1873 – 1893*, pp. 281, 282). Alternativamente, August Schmarsow, um dos autores que contribuiu para a teoria da empatia [*Einfühlung*], sugere que “A preocupação principal é sempre o [estabelecimento do] invólucro espacial do sujeito (...) A seguir à linha vertical [conceptualmente, a posição do sujeito] (...) a direção mais importante da verdadeira construção espacial é a direção do movimento livre – ou seja, a progressão – e a direção da visão que, com o posicionamento do olhar, define a dimensão da profundidade.” (*Idem*, p. 289). Schmarsow insiste no ponto de que a essência da arquitetura está na espacialidade interior, interpretada pelo sujeito, e não na *estrutura* ou no *perímetro* dos objetos.

56 “Na arquitetura clássica, a planta e o alçado são similares quanto ao seu vocabulário formal e estão fortemente imbricados, sendo possível imaginar o alçado com base na planta e vice versa. Com o pitoresco, tal ocorre mais raramente, por uma razão óbvia: os edifícios pitorescos têm plantas irregulares ou assimétricas. À medida que a planta se tornou um instrumento para a visão em vez de uma espécie de *vista*, as suas próprias figura e forma tornaram-se menos importantes do que as relações que ela provocava.” MACARTHUR, *op. cit.*, p. 110

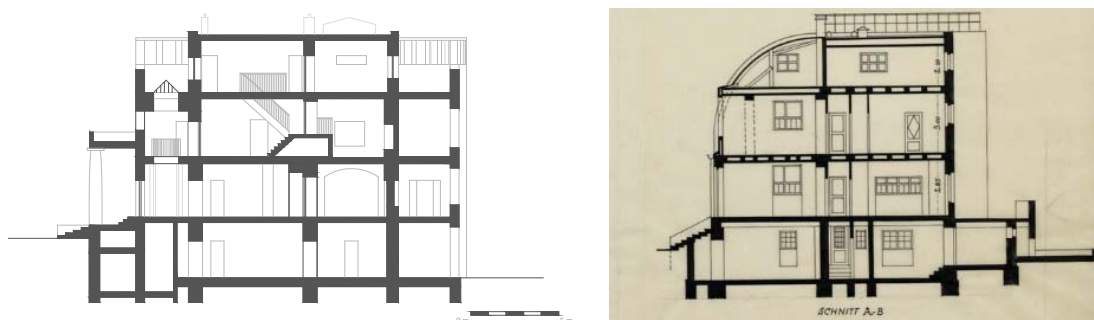


Figura 20
Villas Karma e Steiner (da esquerda para a direita). Cortes transversais pela entrada.

local em que é concebida a secção é relativamente irrelevante para a estrutura geral do corte, bastante constante; contrariamente, verifica-se que nas casas projetadas a partir dos anos '20 (figuras 21 e 22), a “composição” da secção será marcadamente diferente dependendo da posição da linha de corte. Pode concluir-se, então, que nos exemplos mais tardios, já não é a secção a “submeter-se” à estrutura da planta, mas que é a planta que se afigura incompleta sem a informação que o corte introduz, uma vez que é nele que se expressam as articulações entre espaços (nomeadamente as ligações visuais, implícitas). Como tal, a conceção loosiana de espaço expande-se cada vez mais para além da forma da planta, considerada isoladamente ⁵⁷.

Os cortes de Loos revelam, a partir do desenvolvimento pleno do *Raumplan*, uma variedade progressivamente maior. Este conceito tem um duplo sentido: em primeiro lugar expressa o facto de cada corte, lido como *quadro*, constituir uma composição “variada” em si mesma, o que constitui uma característica pitoresca da obra loosiana (figuras 23 e 24); em segundo lugar, reflete o facto de as várias secções de uma mesma casa serem marcadamente diferentes entre si, dependendo do local da secção. Crê-se que esta condição de *variedade* evidencia que o pensamento compositivo de Loos, mais do que se aproximar de uma procura de regularidade das *figuras* da arquitetura (que seria a consequência lógica de um planeamento “racional”), se relaciona com o método de planeamento visual aditivo.

O argumento fundamental que se propõe, então, é que o corte se torna o elemento principal (pelo menos numa interpretação *a posteriori* ⁵⁸) da hierarquização espacial no interior das casas projetadas por Loos, assim como da articulação visual

57 Remete-se para o que Nikolaus Pevsner define como o papel da planta no planeamento pitoresco: “(...) a planta seria [na conceção pitoresca do espaço apreendido em movimento] apenas o resultado [de uma ação de] planeamento para a visão (...) Então, uma variante do pitoresco está na origem da ideia de que a forma espacial pode ser distinguida da forma do objeto.” PEVSNER, *op. cit.*, pp. 22 e 24

58 Faz-se esta ressalva, considerando a distância que há entre o real processo de trabalho do arquiteto (e, no caso de Loos, este envolvia uma forte componente de modificações ao projeto feitas em obra) e a consideração, *a posteriori*, dos elementos descritivos das casas, que não engloba, a primeira dimensão, por motivos óbvios.

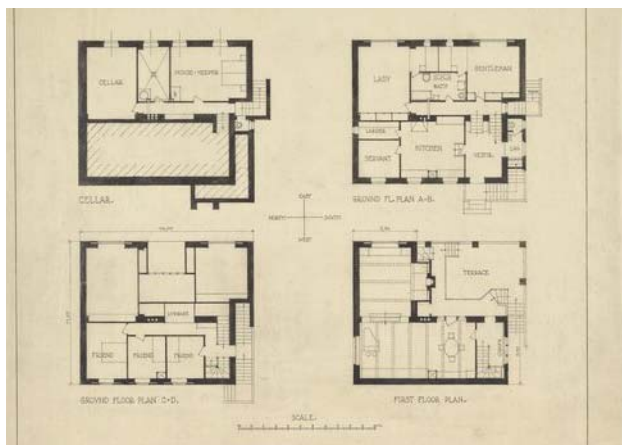


Figura 21
Adolf Loos. Projeto para a Villa Moissi, Veneza. 1923.
Plantas.

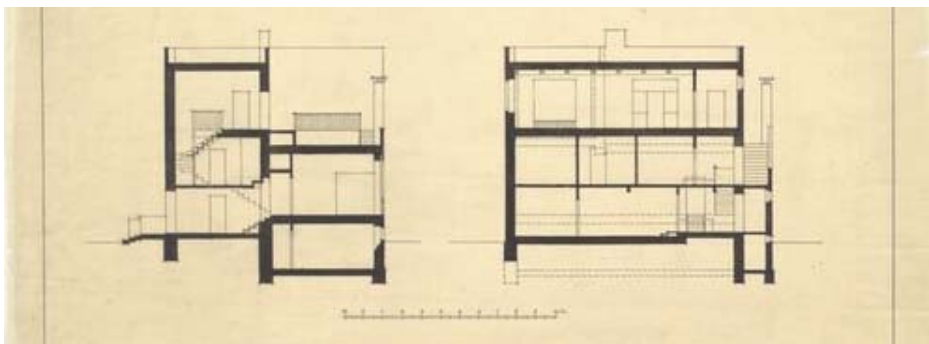


Figura 22
Adolf Loos. Projeto para a Villa Moissi, Veneza. 1923.
Cortes.

entre divisões, pela relação entre as alturas relativas dos compartimentos e a posição do observador. Para além desta ideia, considera-se que a planta deixa de ser pensada exclusivamente como uma *forma*, no sentido idealista desta conceção, para passar a ser entendida como um elemento *organizador* dos vários constituintes do projeto, complementado pela consideração da visão do sujeito. As consequências deste modelo podem ser resumidas pela ideia de que *o planeamento visual é um meio de conceber uma relação de vistas sequenciais para um observador em movimento* ⁵⁹. Em suma, entende-se que esta é a pedra de fundação do *Raumplan*.

O princípio de planeamento visual não é uma originalidade introduzida pelo movimento pitoresco ⁶⁰. No entanto, é no contexto da teoria do pitoresco que se

59 “(...) O planeamento [visual] deve servir as vistas que concebe, e os arquitetos deveriam pensar nos termos de um envolvimento humano numa sequência de vistas ao invés de [projetarem] com plantas ortográficas que representam abstrações.” AITCHISON, Matthew; MACARTHUR, John In PEVSNER, *op. cit.*, p. 20

60 Auguste Choisy (1841 – 1909) argumentou que na arquitetura antiga, particularmente na grega, já se verificava a intenção de implantar os edifícios de acordo com a percepção visual em pontos específicos, sugerindo inclusivamente o termo “tableaux” para expressar o modo como a promenade grega seria composta por uma sucessão de vistas previamente planeadas. “Composition and *Parcours*: Auguste Choisy and the Greek Picturesque” In LUCAN, *op. cit.*, pp. 349 - 360 [Lucan refere-se, neste capítulo, a CHOISY, Auguste, *Histoire de l'architecture*, 1899]

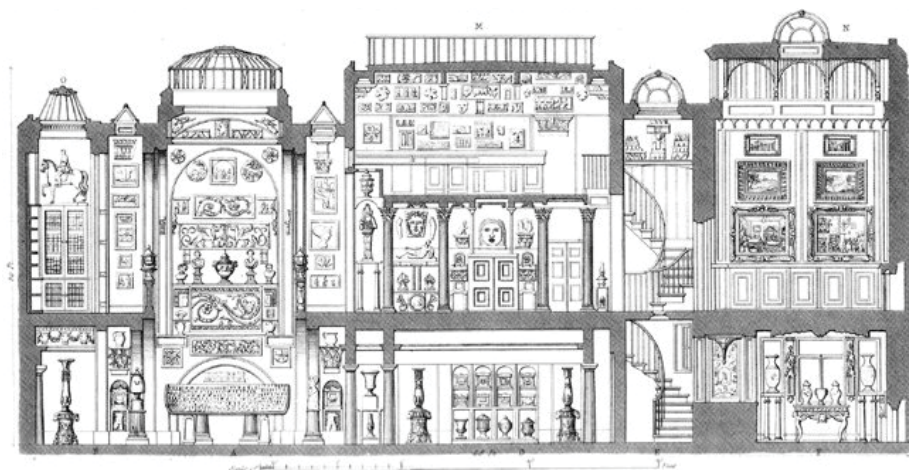


Figura 23
John Soane. Casa-Museu, 13 Lincoln's Inn Fields, Londres. 1813.
Corte transversal pela galeria.

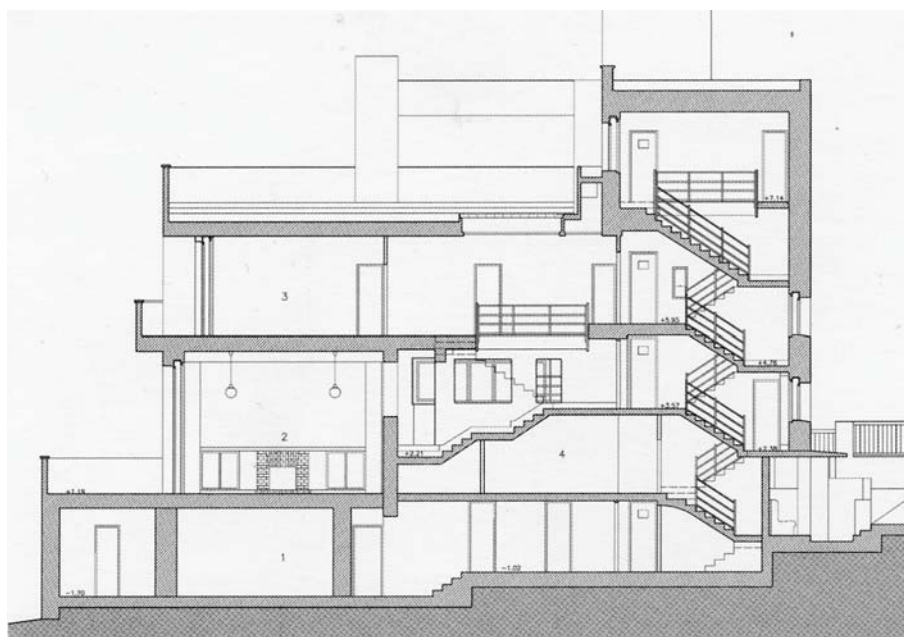


Figura 24
Adolf Loos. Villa Müller, 1930. Corte longitudinal pelo núcleo de circulações e sala principal.

introduzem de modo mais estruturado os conceitos que levariam à construção do método de projeto loosiano. Numa primeira fase, o planeamento visual permitiu o desenvolvimento da conceção francesa de *simetria ótica*, que relativizava o idealismo até então vigente, e segundo a qual a simetria passou a ser entendida como uma entidade relativa a um observador implícito, concebido à partida⁶¹. Num desenvolvimento paralelo, a teoria do pitoresco levaria à investigação sobre o estímulo visual em movimento, particularmente na cultura anglófona. Ambos os contextos concorreram, pela partilha de conceitos como o *movimento* ou a *variedade*, para a conceção de paisagem interior e para o método de planeamento visual. Conclui-se, então, que o campo da arquitetura solidificou, especialmente a partir do século XIX, uma ideia de *espaço pensado visualmente* antes de uma formalização bidimensional⁶², princípio que Loos exploraria mais tarde, com o desenvolvimento do *Raumplan*.

61 “«A simetria é a regularidade daquilo que se vê num único olhar.»”, escreveu Guadet. «A simetria é a regularidade inteligente (...).»” *Idem*, p. 170

62 Pode sintetizar-se este modo de conceber o espaço através da expressão “pensamento pictórico” (MACARTHUR, *op. cit.*, p. 49), que se considera adequada para descrever o processo da procura do “efeito sobre o espectador” que, como citado, Loos verbalizava como uma das suas intenções. O pensamento pictórico como método paralelo (ou mesmo prévio) à organização das projeções permanece como um elemento importante da prática arquitetónica de certos autores contemporâneos (figuras 25 e 26).

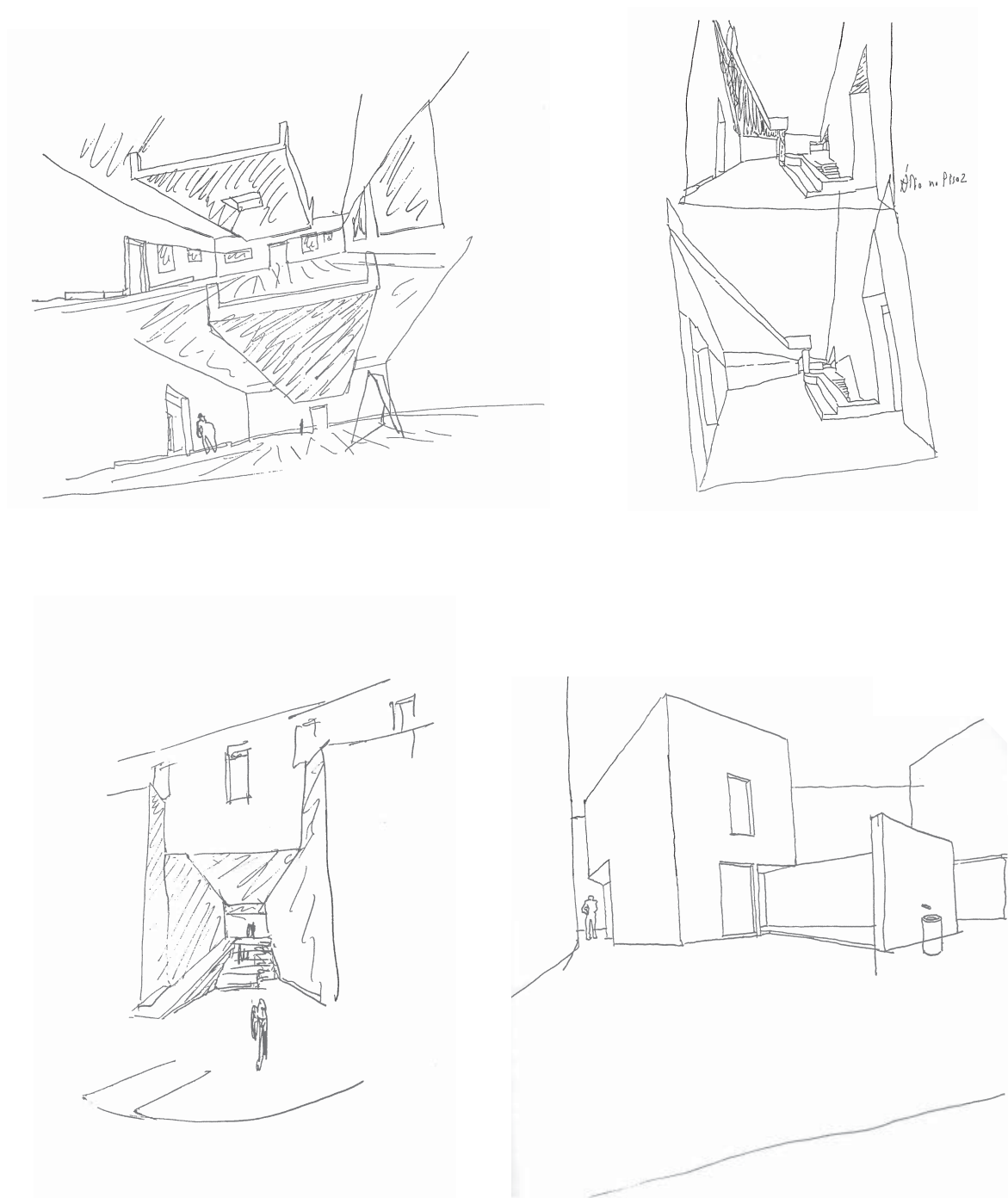


Figura 25
Álvaro Siza. Esquissos de diversos projetos do autor.

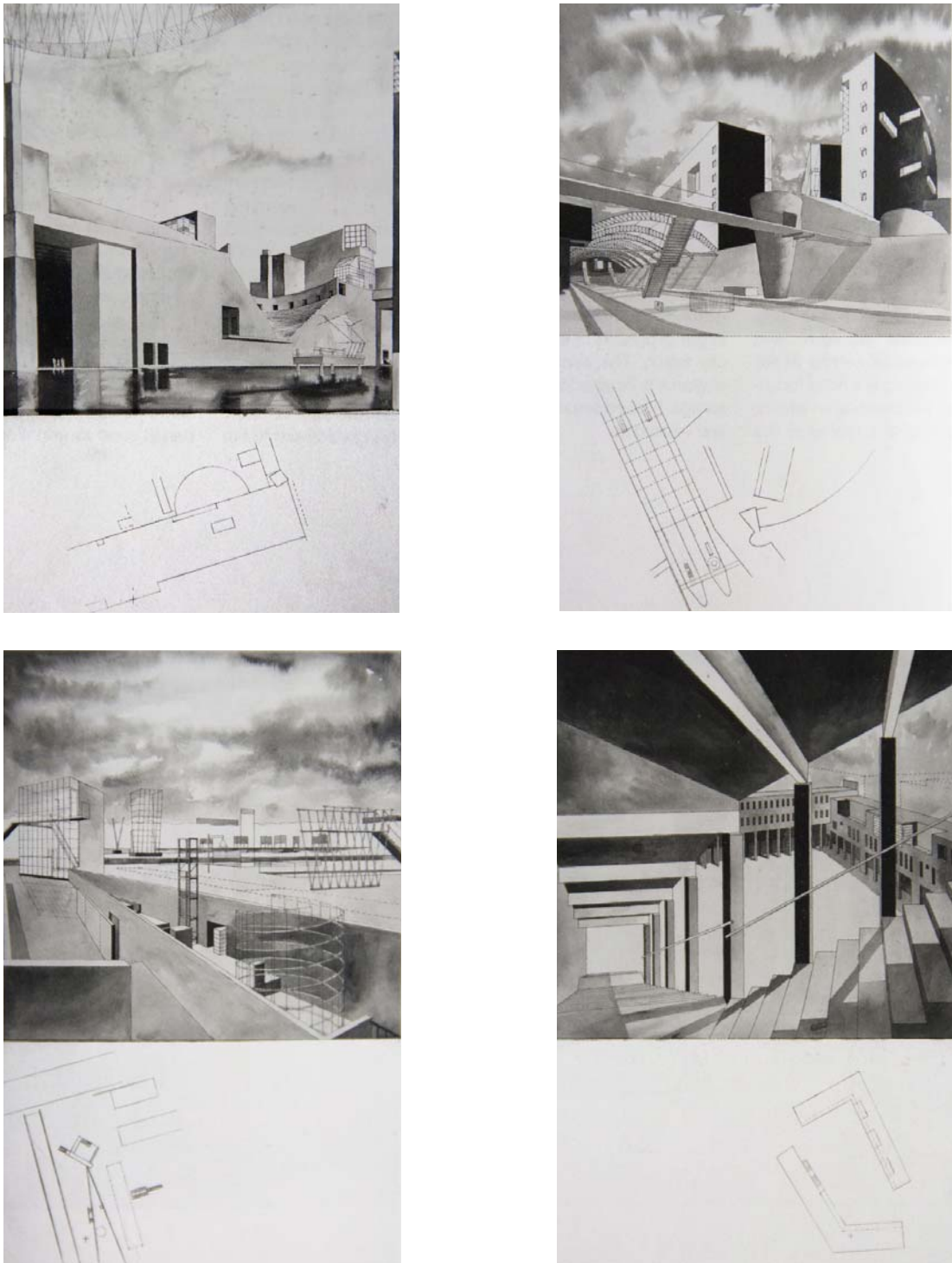


Figura 26
Steven Holl. Projeto para a Porta Vittoria, Milão, 1986.
Estudos perspéticos e plantas esquemáticas.

O princípio de planeamento visual implica que a formalização dos elementos bidimensionais deriva de um pensamento prévio na tridimensionalidade da perspetiva, a partir de pontos de vista específicos. Assim, esta não é apenas a consequência da forma dos elementos bidimensionais (plantas, alçados, cortes) mas, inversamente, é o ponto de partida para a sua formalização, posicionamento e articulação (como é evidenciado pela ordem de apresentação dos desenhos de Steven Holl: em primeiro lugar as perspetivas, seguidas das plantas, expressas como “o resultado” das primeiras). Os dois extremos do conceito de enquadramento, o enquadramento como “motivação” e como “consequência”, estão expressos nesta ideia de planeamento visual.

III.04_ Disciplinando o pitoresco: As origens do *Raumplan*

“Contida num recinto retangular segundo um eixo longitudinal de simetria, a villa é composta por uma sequência de três *pièces* de características singulares separadas por loggias ou pavilhões(...) Estes mantêm as transições espaciais no conjunto ao mesmo tempo que criam uma diversidade de quadros [“tableaux”] num eixo contínuo; cada [compartimento] tem fachadas diferentes em lados opostos que favorecem a ordem de cada pátio.(...) se utilizo a palavra *pièce* (sala) para designar os pátios a céu aberto da Villa Giulia, é porque estes estão delimitados por paredes, uma característica sublinhada por Gromort no seu *Art des jardins*: «(...) ao invés de procurar desfrutar a expansão das vistas, o esforço foi o de procurar o isolamento atrás de paredes (...).» Procurar o isolamento atrás de paredes significava criar um interior – a paisagem interior de um jardim (...) e esta interioridade do jardim inspirou a sua [de Gromort] feliz escolha da expressão: «uma composição fechada.»”⁶³

Apresenta-se a passagem de Jacques Lucan, integrada na sua referência às visitas de estudo de Percier e Fontaine à villa Giulia, em Roma, como meio de reavivar a ideia de “paisagem interior”, introduzida no capítulo anterior. Esta descrição aborda os temas principais do conceito, segundo a interpretação francesa: a sequência entre compartimentos claramente delimitados; a variedade de características “singulares” das salas; a axialidade do percurso; a interioridade do recinto composto por geometrias puras e compactas.

A última característica é especialmente importante para compreender a influência das ideias francesas na obra de Loos, nomeadamente no desenvolvimento do *Raumplan*. A formalização de corpos de geometria regular era a prática corrente na arquitetura francesa nos séculos XVIII e XIX. Esta tendência explica-se, por um lado, pela fixação francesa na ideia de simetria (sendo esta, idealmente, “absoluta”, conceito que se adaptou progressivamente à conceção de *simetria ótica*, quando tal se afigurava impossível) e, por outro, pela ideia de economia de projeto⁶⁴. A procura francesa pela expressão de uma sequência espacial variada e estimulante contida num invólucro compacto contrastava com a tendência inglesa, no mesmo período, para projetar volumes compostos por aglutinação de partes, estendidos pelo terreno

63 LUCAN, *op. cit.*, p. 58 [o autor cita GROMORT, Georges, *L' Art des jardins*, 1934]

64 “Durand (...) inaugurou o que poderíamos chamar de nova economia de projeto baseada na utilidade, sendo que a preocupação primeira era a adequabilidade [da disposição das partes]. (...) «O programa de Durand (exceto a sua associação entre economia e [a utilização de] formas simétricas) parece uma antecipação do funcionalismo moderno.»” *Idem*, p. 32 [a segunda frase é de Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, 1960]

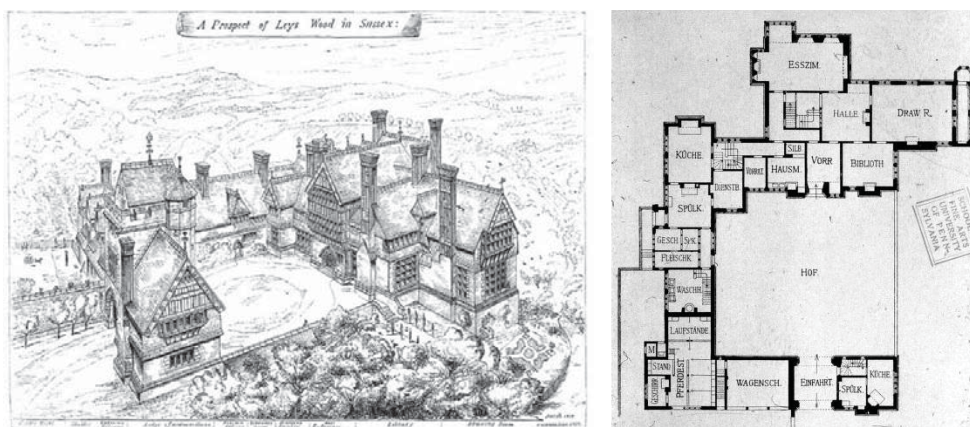


Figura 27

Richard Norman Shaw. Casa Leyswood , Sussex, Inglaterra, 1866 - 69.
Perspetiva e planta do piso térreo.

numa direção tendencialmente horizontal (figura 27). Verifica-se, com efeito, que as casas de Adolf Loos seguem o modelo francês de *pavilhão*, ou seja, de volume compacto ⁶⁵. Esta característica deriva, por um lado, dos mesmos critérios que Jean-Nicolas-Louis Durand defendia, relacionados com a economia da construção (ao nível dos custos e dos requisitos de área, como explicou Heinrich Kulka, colaborador de Loos ⁶⁶), ao mesmo tempo que pode ser entendida como a intenção de reforçar a interioridade do espaço doméstico. Esta segunda dimensão é particularmente eloquente quanto à complexidade dos interiores loosianos, uma vez que concilia a ideia pitoresca de expansão do olhar com o requisito de privacidade doméstica.

Em primeiro lugar, importa referir que a tendencial compacidade do volume das casas de Loos deriva não só das influências francesas, mas também da ideia de *massividade*⁶⁷, que Heinrich Wölfflin associava aos edifícios barrocos. Já foi referido

65 “(...) Viollet-le-Duc, em *The Story of a House* (...) propôs uma alternativa clara [à arquitetura aditiva e irregular do pitoresco inglês]: «Existem dois métodos a seguir. Ou se projeta uma caixa arquitetônica simétrica, na qual se tenta distribuir os compartimentos necessários para a residência o melhor possível; ou se dispõe estes compartimentos na planta de acordo com a sua importância, a sua posição relativa e a as suas relações entre si, erigindo uma caixa em razão destes compartimentos, sem procurar obter um aspeto simétrico.» (...) Ao opor estes dois métodos – o pavilhão versus a justaposição e a aglomeração – Viollet-le-Duc atribuía um aos ingleses e o outro aos franceses [o segundo e o primeiro, respetivamente] (...): «O método inglês consiste em aglomerar corpos pequenos que contêm um ou duas divisões (...) cada um destes corpos pequenos tem a altura adequada aos compartimentos que contêm, e as suas janelas são definidas de acordo com o aspeto preferido (...) O método francês consiste em erigir um pavilhão, ou seja, um corpo simétrico no qual as diversas unidades, ao invés de estarem dispersas como numa planta inglesa, se unem numa sucessão de pisos, sob o mesmo teto.” LUCAN, *op. cit.*, pp. 309 e 311.

66 “Com Adolf Loos chegou ao mundo um pensamento espacial essencialmente novo e mais elevado: (...) o planeamento de espaços em diferentes níveis, não vinculados a um piso contínuo; a composição das áreas intermediárias em relação com os espaços [principais] num todo harmónico e indivisível, segundo uma composição económica. Os espaços têm, em função da sua finalidade e do seu significado, não só tamanhos diferentes [em planta] como diversas alturas. Deste modo, Loos pode, com os mesmos meios, proporcionar mais área útil, uma vez que é possível acomodar mais compartimentos dentro do mesmo cubo, sobre as mesmas fundações, sob o mesmo teto e dentro do mesmo perímetro.” KULKA, *op. cit.*, p. 14

67 Refere-se o termo “massividade” como tradução da palavra “massiveness”, proposta por Wölfflin. Este autor defendia que um “(...) elemento decisivo do barroco era a articulação incompleta de massas. Os membros arquitetônicos mantinham [no barroco] uma qualidade de massividade porque eram pouco diferenciados [entre si]. Não eram formas (...) assembladas, com uma existência independente; o elemento individual era privado do seu valor e força, e os membros estruturais eram multiplicados, perdendo a sua independência (...). O corpo arquitetônico como um todo mantinha-se firmemente aglutinado (...) A serenidade da arquitetura renascentista havia sido atingida precisamente pelo aligeirar da massa (...); o barroco implicava a reversão para um estado mais massivo.” WÖLFFLIN, *Renaissance and Baroque*, p. 42

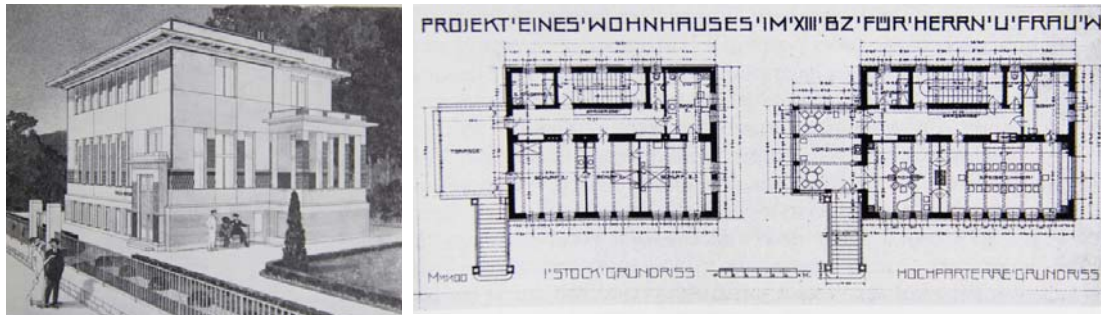


Figura 28

Otto Wagner. Villa Wagner II, Viena. 1912 - 13. Perspetiva e plantas.

o louvor de Loos a determinados arquitetos do período barroco, nomeadamente Fischer von Erlach e Andreas Schlüter. Pensa-se que a obra de Loos manifesta a sua herança barroca não só pela aplicação sistemática do contraste entre *ornamento* e a *austeridade* formal, mas também pelo facto de as suas casas poderem ser interpretadas, conceptualmente, como massas compactas às quais se subtrai o interior unitário ⁶⁸.

Identificam-se alguns antecedentes do *Raumplan* de Loos em obras de outros autores seus contemporâneos. Se por um lado, dentro do campo de referências de Loos, a obra de Otto Wagner se relaciona com a ideia de compacidade, característica da arquitetura neoclássica (figura 28), ao nível do carácter aditivo dos compartimentos, sublinham-se exemplos ingleses, americanos e germânicos como precedentes do método loosiano. Neste contexto, a arquitetura de Richard Norman Shaw, Henry van de Velde ou Hermann Muthesius exemplifica as ideias de adição e de expansão horizontal dos edifícios descrita por Viollet-le-Duc como características do modelo inglês (figuras 29 a 31). No entanto, é na obra de Josef Hoffmann que se encontram as maiores similitudes com o trabalho de Loos, uma vez que esta conciliava, como na obra loosiana, os dois campos aqui expostos. Ainda que se identifique, no caso de Hoffmann, uma maior alternância entre edifícios compactos e obras compostas por adição de corpos o que, no caso de Loos, não se verifica, dada a permanente opção pelos primeiros, é clara a partilha de princípios compositivos entre estes dois autores. A villa Henneberg, de 1902, é especialmente próxima das obras loosianas, por vários motivos: em primeiro lugar, a sua planta dispõe os compartimentos sem

68 “O Barroco repudiava firmemente este princípio de articulação [Wölfflin refere-se à articulação linear, que considerava ser característica da pintura e da arquitetura renascentistas]. A unidade absoluta tornou-se a regra, e as partes subordinadas foram sacrificadas. (...) Um processo similar teve lugar na organização espacial do interior. Espaços subordinados autossuficientes deram lugar a um único espaço central (...).” (*Idem*, pp. 49-51). Quanto à ideia de vazio, será importante remeter para a origem do termo germânico *Raum*, uma vez que este aglutina várias dimensões do termo “espaço”: “O que a palavra para espaço, *Raum*, designa, é explicado pelo seu significado antigo. *Raum*, *Rum*, significa um lugar que é libertado para o assentamento e aposento. Um *espaço* é algo para o qual se abriu *espaço* [n.d.t.: utiliza-se conscientemente a redundância, uma vez que esta expressa a dificuldade de distinguir, em português, os termos ingleses “space” e “room”, utilizados, respetivamente, no texto de Heidegger], algo que foi libertado, nomeadamente, pelo intermédio de uma fronteira. Uma fronteira não é aquilo onde algo pára mas, como os Gregos reconheciam, a fronteira é aquilo a partir do qual algo inicia a sua manifestação essencial. (...)” (HEIDEGGER, “Building, dwelling, thinking” In *op. cit.*, p. 356). Explorar-se-ão as bifurcações deste termo nas línguas de origem latina no sub-capítulo “Vãos”.

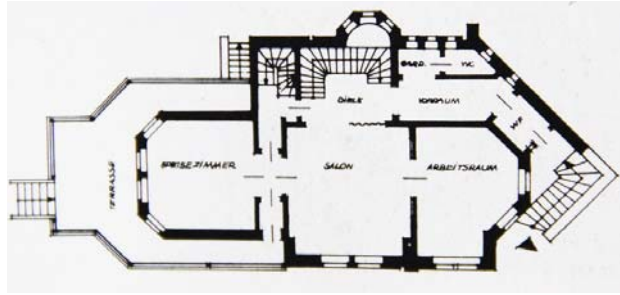
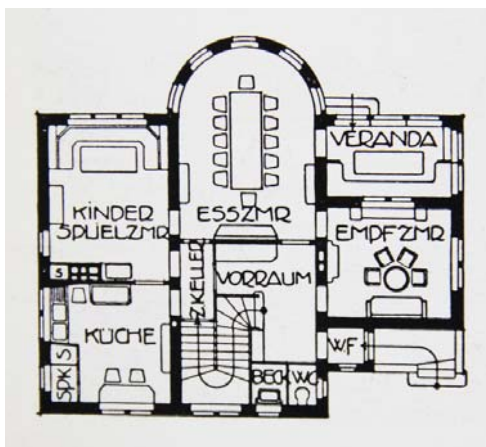


Figura 29
Henry van de Velde. Casa própria ("Haus Hohe Pappeln"),
Weimar, 1907 - 08.
Planta do piso térreo.



Figuras 30 e 31
Hermann Muthesius.

Villa Bloch, Berlim, 1906 - 07. Planta do piso térreo e fachada de rua.

Note-se a particularização do tamanho e alinhamento dos vãos nesta fachada, uma herança do método de projeto inglês, segundo o qual o exterior é uma consequência das características interiores. Loos desenvolveria esta ideia, já patente no projeto de Muthesius.

recorrer a muitos espaços de circulação, preferindo-se as articulações diretas (figura 32) - elemento também visível nas plantas loosianas, particularmente a partir da casa Scheu; em segundo lugar, o volume compacto conjuga salas de diferentes alturas com terraços orientados em vários sentidos, características recorrentes nas casas de Loos; por último, destaca-se um espaço central de dupla altura, funcionalmente híbrido - uma vez que pode ser entendido quer como hall articulador, quer como zona de estar-, cujo valor hierárquico é comparável com o dos compartimentos principais das casas de Loos, ou seja, espaços simbolicamente destacados e que articulam física e visualmente as várias zonas da casa (figura 33).

O *Raumplan* é introduzido progressivamente na obra de Loos. As primeiras casas caracterizam-se, como referido, por uma composição clássica, no sentido em que é evidenciada a simetria das plantas que, por sua vez, são elementos fundamentais



Figura 32

Josef Hoffmann. Villa Henneberg, Viena. 1902. Plantas do piso térreo, pisos +1 e +2.

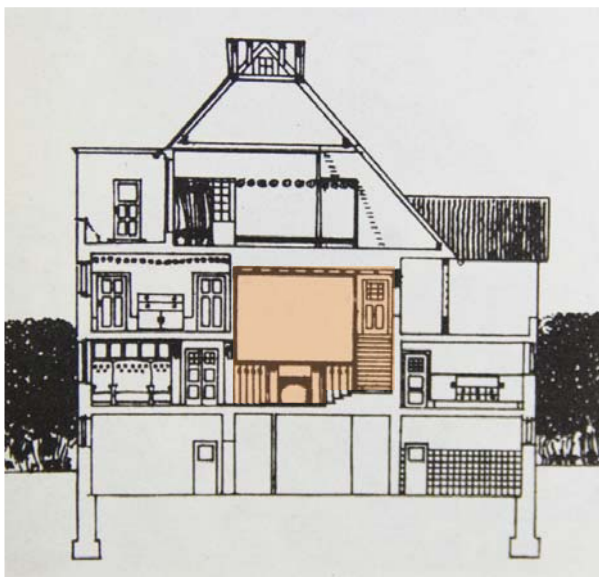


Figura 33

Josef Hoffmann. Villa Henneberg, Viena. 1902. Corte pela sala central, que articula volumétrica e visualmente os compartimentos a si adjacentes.

do projeto. No entanto, mesmo nestes edifícios, já se verifica que Loos procede a uma diferenciação das alturas dos pisos de acordo com a função dos compartimentos que estes contêm ⁶⁹, uma característica que, não sendo exclusiva da arquitetura de Adolf Loos, seria tornada progressivamente mais complexa por este arquiteto. A partir da remodelação da villa Mandl, em 1916, Loos expande o alcance desta estratégia, sendo que os cortes revelam já o gérmen do modelo posteriormente aprofundado (figuras 34 e 35) ⁷⁰. Os motivos para a articulação altimétrica entre divisões são explicados por Heinrich Kulka, seu colaborador, nos seguintes termos:

⁶⁹ É particularmente notável a reincidência do *piano nobile* clássico, patente desde o projeto da villa Karma. Quanto à subsequente diferenciação das dimensões dos compartimentos, pode ser sintetizada na seguinte frase: “Os ambientes são, de facto, tanto mais pequenos quanto mais íntimos.” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p. 22

“No geral, a principal preocupação dos arquitetos até à data era a composição da fachada e a disposição dos pilares no interior. As plantas eram concebidas por pisos. O que resultava das áreas entre pilares era apelidado de espaço. Desde tempos imemoriais, [os arquitetos] esforçaram-se por interligar várias divisões. O resultado foi o alinhamento de quartos em «enfilade» dentro dos apartamentos. Um teatro apresenta camadas sobrepostas de galerias ou anexos de diferentes alturas que estão relacionados com uma sala principal de pé-direito múltiplo. Loos percebeu (...) que se pode economizar espaço conectando uma sala principal mais alta com um anexo mais pequeno, e usou esta constatação na construção residencial.”⁷¹

A articulação entre espaços possibilitada pelo *Raumplan* constitui, então, não só uma vantagem ao nível da economia do projeto, mas também um meio de estimular a paisagem interior no recinto da casa. Pensa-se que a interpretação loosiana deste princípio se funda no que August Schmarsow apelidou de “construção espacial”, que, nas suas palavras, não é um processo pré-determinado, mas sim uma criação individual do sujeito⁷². É neste contexto que se compreende a interioridade fundamental do *Raumplan*, um método de criação de variedade e estímulo sensorial em permanente articulação entre extensão do olhar e consciência dos limites do recinto⁷³, uma coincidência que expressa as principais referências de Loos, já apontadas. É também notável a relação entre o trabalho de Loos e as investigações americanas sobre os princípios compositivos da arquitetura e pintura do Oriente

70 Sobre o projeto de reformulação da villa Mandl, Joseph Maschek elabora um ponto interessante sobre o grau de adaptabilidade do *Raumplan*: “(...) estas casas [villas nas quais Loos apenas reformulou o interior] podem ser vistas como uma categoria importante da produção de Loos, mas sobre a qual pouco se teorizou. (...) um espaço é de tal maneira ajustado para acomodar o seu primeiro propósito específico que qualquer adaptação posterior acabaria por estar dificultada. (...) imagine-se a tarefa de remodelar uma casa originalmente planeada segundo o *Raumplan*.” (MASCHEK, Joseph, *Adolf Loos. The art of architecture*, p. 180) As palavras de Maschek sublinham uma característica importante, mas habitualmente pouco destacada das casas loosianas: o facto de serem pouco flexíveis a adaptações posteriores, uma vez que Loos as projetava com base nos hábitos e requisitos específicos dos habitantes para as quais originalmente foram construídas. Poder-se-á dizer que a particularização dos ambientes internos é tão bem sucedida que estes ficam fortemente associados à vida dos clientes originais. O facto de o estado atual da grande maioria das casas de Loos evidenciar que as suas funções e espacialidade originais foram adulteradas reforça o ponto de Joseph Maschek.

71 KULKA, *op. cit.*, p. 13. A metáfora recorrente, na bibliografia consultada, do *Raumplan* como manifestação da “teatralidade” dos interiores domésticos de Loos será, eventualmente, uma leitura demasiado literal desta passagem de Kulka, cujo conteúdo essencial se prende mais com o lado prático do sistema loosiano do que com esta aceção simbólica.

72 SCHMARSOW, *op. cit.*, p. 292

73 A abordagem de Loos relaciona, portanto, as características que Wölfflin atribuiu aos edifícios barrocos, nos quais “(...) o olhar se estende até ao infinito” (WÖFFLIN, *Renaissance and Baroque*, p. 64) – ideia também explorada pelo movimento pitoresco -, com o princípio de “ordem fechada”, que determina que “(...) o olhar deve ser capaz de apreender o invólucro do espaço (...)”. LUCAN, *op.cit.*, p. 170



Figura 34
Adolf Loos. Villa Mandl, Viena, 1916.
Fachada para o jardim.

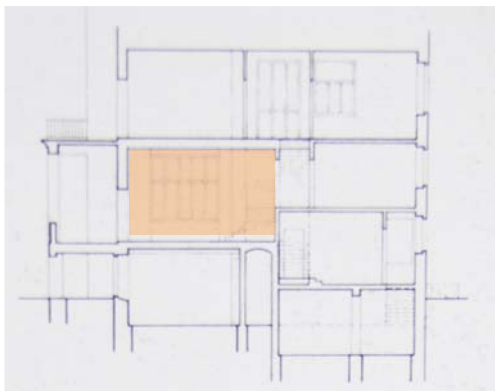
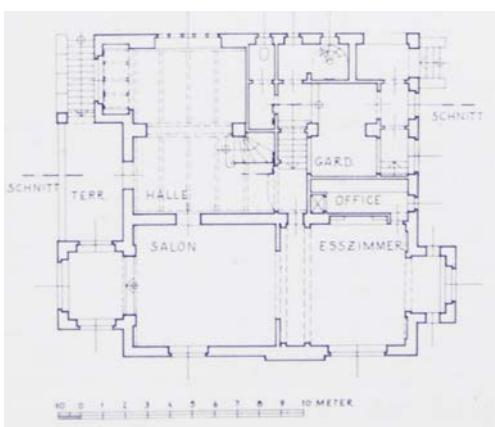
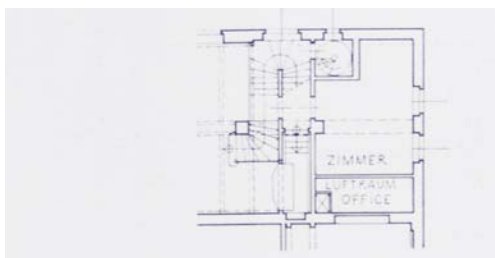


Figura 35
Adolf Loos. Villa Mandl, Viena, 1916.
Plantas do pisos de entrada e do piso intermédio, acima deste (de cima para baixo).
Corte pela sala central.

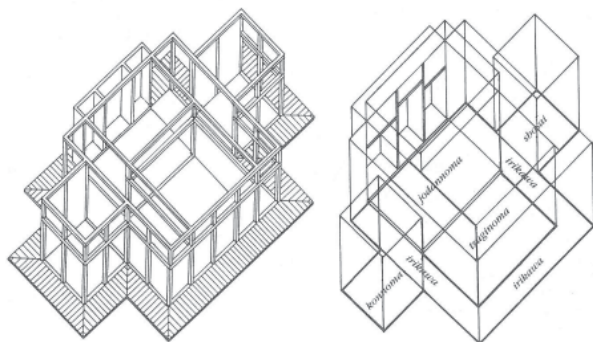


Figura 36
Axonometrias esquemáticas do Ho-o-den, o pavilhão japonês na Exposição Internacional de Chicago (“World’s Columbian Exposition”), 1893, segundo Kevin Nute.

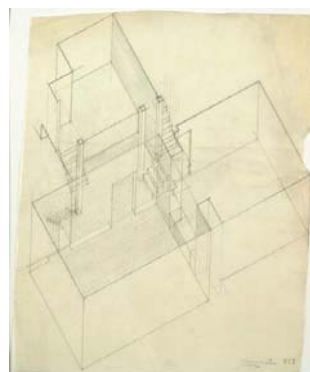


Figura 37
Adolf Loos. Villa Moller, Viena, 1928.
Axonometria esquemática
(desenho de processo do atelier de Loos).

asiático, nomeadamente da cultura japonesa ⁷⁴. A analogia entre o modelo loosiano e as composições centrífugas das casas de Frank Lloyd Wright é particularmente expressiva a partir da villa Moller (figuras 36 e 37), tendo o seu expoente na casa de František Müller ⁷⁵.

Em suma, a forma dos *pavilhões* loosianos deriva, por um lado, de uma intenção de economizar o espaço e os meios de construção, mas constitui também o resultado de uma composição aditiva, uma característica que possui uma dimensão empírica bastante importante para compreender a sugestão empática dos interiores loosianos ⁷⁶. Esta dimensão simbólica relaciona-se com um princípio paradoxal que

74 Existia, no final do século XIX, um forte interesse de determinados círculos norte-americanos na cultura japonesa e no chamado “orientalismo”, particularmente na costa Leste dos EUA, como explora Kevin Nute, no livro *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*.

75 “«O único método merecedor da atenção do arquiteto é o crescimento. Um arquiteto deve fazer o edifício ‘crescer’ a partir do seu motivo, de modo a que este [edifício] seja a expressão natural do pensamento e sensação (...)” (WRIGHT, Frank Lloyd, “In the Cause of Architecture: Composition as Method in Creation, 1928, cit. in LUCAN, op. cit., p. 293) A passagem citada expressa com clareza o que Wright entende por “crescimento”, expressão que veicula o princípio de expansão “orgânica” da sua arquitetura (adjetivo que, neste contexto, significa “interdependência entre as partes”), do mesmo modo que se relaciona com a interpenetração entre paisagem exterior e paisagem interior na pintura e arquitetura japonesas, que influenciou os arquitetos americanos oitocentistas e, por extensão, a obra de Adolf Loos, crê-se.

76 Remete-se novamente para o conceito de planeamento visual proposto por Nikolaus Pevsner, no qual a influência do empirismo se sobrepõe originalmente às considerações canónicas ou idealistas: “O planeamento visual é (...) aditivo e tático, baseado na observação empírica das oportunidades para fortalecer qualidades existentes, ao invés de [se basear] em ideais pré-formulados.” (AITCHISON; MACARTHUR, In PEVSNER, op. cit., p. 21). Esta dimensão empírica estava presente no método de trabalho de Loos, uma vez que este alterava frequentemente a configuração dos projetos na sequência das visitas à obra, como refere Beatriz Colomina, a partir de Heinrich Kulka: “Com o *Raumplan* (...), Loos concebe um espaço ([mesmo] não tendo completado os desenhos de trabalho), deixando-se manipular por essa construção. O objeto tem tanta autoridade sobre si quanto Loos tem sobre o objeto. Ele não é simplesmente um autor. (...) A desconfiança de Loos relativamente aos desenhos de arquitetura levou-o a desenvolver o *Raumplan* como um meio de conceitualizar o modo como o espaço é sentido mas não deixou nenhuma definição teórica [do seu modelo], o que é esclarecedor. Kulka observou: «Loos fazia muitas alterações durante a construção. Andava pelo espaço e ia apontando: ‘Não gosto da altura deste teto, alterem-na!’» O princípio do *Raumplan* dificultava a conclusão dos projetos antes que a construção permitisse a visualização do espaço como era.” (COLOMINA, Beatriz, “Split Wall. Domestic Voyeurism” In *Sexuality & Space*, p. 96) Percebe-se, a partir desta passagem, o carácter híbrido do método de trabalho de Loos, que articulava o racionalismo com uma imersão na experiência empírica do espaço. O trabalho de Loos no desenvolvimento das relações internas das suas casas passava, então, por uma antecipação *in loco* das sensações que a casa poderia suscitar no sujeito, neste caso, o próprio Adolf Loos.

se designará como *extensão contida*, ou seja, o ponto de equilíbrio loosiano entre as ideias pitorescas de diluição dos limites dos quadros e de extensão indeterminada do alcance do olhar, com o princípio de contenção associado ao conceito francês de paisagem interior. O *Raumplan* conjuga, portanto, dois modos de *ver*, associados a regras distintas. Assim se explica a referência à expressão que James O’Gorman utilizou para descrever o trabalho de Henry Hobson Richardson, “disciplinar o pitoresco”⁷⁷, como modo de sintetizar a metodologia de trabalho de Loos. Com efeito, considera-se que o método de trabalho de Loos pretende intensificar a experiência visual do observador disciplinando, no entanto, os meios utilizados para esse fim e, conseqüentemente, produzindo efeitos distintos daqueles propostos pelo pitoresco anglo-americano e orientalista. O *Raumplan* constitui, portanto, o meio de disciplinar o pitoresco pela geometria contida do pavilhão.

77 O’GORMAN, James, *Three American architects : Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915*, p. 9

IV_

Imagem

IV.01_ Loos pelo olhos de Alberti

Tem-se referido, direta ou indiretamente, que o conceito de enquadramento defendido neste trabalho não corresponde simplesmente ao princípio de delimitação e posicionamento de um *campo visual*, equiparando os processos do desenho e da pintura aos métodos de projeto da arquitetura. É inegável, no entanto, que a ideia de campo visual está sempre implícita nas considerações que têm sido feitas, e que esta está sempre presente na percepção do espaço arquitetónico, independentemente da época, das características da arquitetura ou da própria definição de *espaço*¹. Propõe-se, em seguida, precisar os motivos da distinção entre os dois conceitos genéricos de enquadramento apresentados até este momento.

Juhanni Pallasmaa estabelece uma relação de causa-efeito entre a teoria da pintura de Leon Battista Alberti, já referida, e a subsequente “hegemonia da visão” na cultura e arquitetura ocidentais², apelando, por seu turno, ao reforço da consideração dos outros sentidos preceituais no enriquecimento da experiência arquitetónica. Considerando a relação estabelecida por Pallasmaa e, em certa medida, corroborada pelos citados argumentos de Nikolaus Pevsner e John Macarthur, pensa-se que a referência ao “hegemónico olho albertiano” na conceção do espaço arquitetónico pode ser expandida para além da crítica expressa pelo autor finlandês. Neste caso, o princípio da *janela* de Alberti pode ser utilizado para interpretar a metodologia de projeto de Adolf Loos, articulando-o com o princípio de planeamento visual, por um lado, ao mesmo tempo que se foca a ideia fundamental da teoria de Alberti, a *história*. Esta ideia, relegada para segundo plano na construção do argumento de Pallasmaa, é indissociável do conceito albertiano de *janela* e, como se defenderá, essa indissociabilidade está também presente na obra de Loos.

A associação entre o conteúdo do tratado de pintura de Alberti e a noção de prioridade da visão na cultura ocidental é compreensível no sentido em que a introdução geral ao conteúdo do texto, pelo próprio Alberti, pode ser resumida na seguinte frase:

1 Sobre a permanência do princípio de campo visual na conceção da arquitetura, recorde-se as considerações de Bernard Cache sobre o desenho nesta disciplina, ligadas ao facto de o próprio conceito de projeção – plantas, cortes, alçados – derivar, necessariamente, de uma ideia subjacente de enquadramento visual. Quanto à definição de espaço, nomeadamente às alterações conceptuais que o século XIX introduziu, remete-se para o subcapítulo “Enquadramento e *Einfühlung*”, que explorará as consequências destas alterações no *Raumplan* loosiano.

2 “Na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada como o mais nobre dos sentidos, e o próprio [processo de] pensamento [tem sido] considerado em termos visuais. (...) Desde os Gregos, abundam, nos escritos filosóficos de todas as épocas, metáforas oculares, a ponto de o conhecimento se ter tornado análogo de visão clara e a luz ser entendida como a metáfora para a verdade. (...) A invenção da representação perspetiva fez do olho o ponto central do mundo perceptivo (...) A representação perspetiva transformou-se numa forma simbólica [referência a PANOFSKY, Erwin, *A perspetiva como forma simbólica*], que não apenas descreve como também condiciona a percepção.” [n.d.t: os itálicos estão apenas presentes nesta tradução] In PALLASMAA, Juhanni, *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, pp. 15, 16

“As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça por representar aquilo que se vê.”³

Com efeito, Alberti manifesta em primeiro lugar a preocupação em estabelecer que a pintura representa os “elementos visíveis”, propondo um método de índole visual para que essa representação se efetue com rigor. O método proposto por Alberti, e que constituiria o cânone vindouro, baseia-se na ideia de pirâmide visual construída pela projeção de raios visuais a partir do olho observador, o seu vértice⁴.

Este processo relaciona-se com o que Alberti denomina de *circunscrição*, por outras palavras, a delimitação do quadro. No entanto, segundo o tratado albertiano, a circunscrição é apenas um dos três momentos da pintura, pelo que argumentar que a ideia de enquadramento comunicada por este texto é estritamente visual corresponderá a uma leitura, no mínimo, incompleta do seu conteúdo. A circunscrição, no presente sentido, cria as condições para os dois momentos seguintes da pintura: a *composição* e a *recepção de luzes*, sendo que será da conjugação destes três elementos que se constrói a pintura, segundo Alberti.

Se, como se tem sugerido, Adolf Loos compõe os espaços das casas em estudo segundo uma articulação entre o planeamento visual e o conceito de enquadramento como sugestão de *caráter*, em termos gerais, poder-se-á afirmar que os três momentos da pintura (ou, neste caso, da prática do enquadramento), estão presentes no método de projeto loosiano. Os dois momentos subsequentes à circunscrição (ao estabelecimento do recinto, retomando a lógica inicialmente explanada nesta tese) correspondem, então, ao preenchimento do quadro com o conteúdo a comunicar. Este *preenchimento*, como tem sido enunciado, é uma ação partilhada entre aquele que compõe e aquele que interpreta a composição⁵.

A relevância desta ideia para a interpretação do sistema de enquadramento proposto por Loos nas suas obras baseia-se no duplo sentido do termo composição,

3 ALBERTI, *op. cit.* [Livro I], p. 76

4 “Alguns desses raios atingem a orla das superfícies e medem todas as suas quantidades. Porque esses raios tocam assim as partes últimas e extremas da superfície, nós os chamamos de extremos ou, se preferirem, de extrínsecos. Os outros raios saem do dorso da superfície em direção ao olho e têm a função de ocupar a pirâmide (...). Por isso esses raios se chamam médios. Dentre os raios visuais, um é chamado cêntrico. (...) Com os raios extremos medem-se as quantidades. Chama-se quantidade todo espaço da superfície entre dois pontos da orla.” (*Idem*, p. 80) A pirâmide visual descrita por Alberti, e cuja base é o quadro (o “vidro translúcido”, nas suas palavras), é constituída, então, pelos raios que determinam a orla, ou seja, a extensão e limite do campo visual; em segundo lugar, pelos raios médios, que possibilitam a projeção do conteúdo visível para o quadro, assim como a aferição das distâncias; em terceiro lugar, pelo raio cêntrico, o único perpendicular ao quadro e que determina o centro do campo visual, um elemento de particular destaque.

5 Os fundamentos deste duplo sentido da ideia de preenchimento como meio de criação da imagem têm sido deixados subentendidos; remete-se, como meio de complementar esta ideia, para a seguinte passagem de Martin Heidegger sobre a ideia de conteúdo do habitar, equiparável ao que se expõe, neste momento: “(...) Libertar [termo que, no presente contexto, é equiparável a «selecionar»] significa, na verdade, «poupar a» [reservar]. Esta reserva não consiste apenas em não prejudicar aquilo que é guardado. A reserva é algo positivo. (...) O caráter fundamental do habitar é esta reserva.” (HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 351) O princípio partilhado entre esta passagem e os argumentos da presente tese é, portanto, o princípio de seleção como meio de sublinhar a importância dos elementos contidos em determinado espaço.

no tratado de Alberti. Por um lado, o termo refere-se à disposição dos elementos no espaço do quadro⁶; por outro, relaciona-se com o caráter retórico desses elementos e com a capacidade de o pintor veicular adequadamente o que as figuras devem expressar. Portanto, este duplo sentido relaciona-se diretamente com o que tem sido explorado no presente trabalho, ou seja, a ideia de que a interpretação do método de enquadramento em arquitetura deve pesar a afinidade da obra em causa com a ideia de *retórica da figura*, ou *retórica dos materiais*.

John Macarthur defende o argumento de que, no final do século XVIII, período coincidente com o desenvolvimento dos princípios do movimento pitoresco, se verificou uma alteração do modelo retórico baseado na teoria de Alberti, sendo essa alteração, em larga medida, impulsionada pela generalização da utilização das molduras móveis, em substituição da pintura mural ⁷. Não se pretende discutir as causas dessa alteração de modelo ou corroborar a ideia de que o “quadro móvel” possa ser uma das suas principais razões ⁸. Pretende-se, sim, destacar a ideia de que, quer no campo da pintura quer no da arquitetura, se poderá conceber as *figuras* e a sequência entre elas de acordo com um pensamento narrativo (com uma retórica considerada à partida) ou de acordo com um pensamento mais estritamente pictórico, considerando as figuras como elementos de uma composição visual, cujo poder de sugestão se centra nas relações de profundidade, dimensão, proporção ou distância, mais do que numa conceção de *narrativa pelo material*. Estas duas conceções, extremadas para efeitos de argumentação, não são necessariamente incompatíveis e a obra de Loos demonstra como é possível alterar o *método* de composição, sem alterar o *conteúdo* fundamental da comunicação (Figuras 7 a 11).

A relação que se tem vindo a explicar neste trabalho entre a conceção *retórica das figuras* (entendendo-se por figura, neste contexto, quer os corpos representados na pintura, quer as formas de uma planta arquitetónica, quer as associações simbólicas feitas a um dado material de construção ou revestimento) e o conceito de enquadramento arquitetónico baseia-se no que Alberti estabeleceu como sendo o objetivo da pintura, pressuposto que, como se tem defendido, tem um paralelismo histórico com os desenvolvimentos no campo da arquitetura associados

6 “Digo que composição é aquele processo de pintar pelo qual as partes se compõem na obra pintada. (...) [o processo] pelo qual as partes das coisas vistas se ajustam na pintura.” ALBERTI, *op. cit.* [Livro II], p. 114

7 “Existe o argumento, fortemente defendido por Thomas Puttfarken, de que a ideia moderna de composição não foi conceptualizada até aos debates na Academia francesa nos finais do século XVI, e que tal se baseia na ascensão de estatuto do painel ou pintura portátil. No Renascimento italiano, o apogeu da pintura não eram os painéis amovíveis, com a sua própria espacialidade interna, mas paredes inteiras e tetos que eram concebidos para [serem vistos] a partir de (...) posições de visualização particulares. (...) no Renascimento, a pintura não era, à partida, um tema visual. (...) os princípios ordenadores eram narratológicos e iconográficos, e as competências visuais do pintor serviam um esquema retórico. (...)” MACARTHUR, *op. cit.*, p. 21 [o autor faz referência às obras *Roger De Piles’ Theory of Art* e *The discovery of pictorial composition. Theories of visual order in painting 1400-1800*, ambas da autoria de Thomas Puttfarken] Veja-se, a este respeito, as figuras 1 a 4.

8 A este respeito, poder-se-á pensar, por exemplo, nas pinturas murais do período barroco (figuras 5 e 6), que, não sendo independentes do suporte arquitetónico (as paredes e as características do espaço em que eram pintadas), criavam uma desassociação e incoerência entre a espacialidade dos elementos pintados e a do próprio suporte. Ou seja, poder-se-á dizer que já no período barroco a pintura se afastou marcadamente do cariz sequencial das cenas renascentistas, para se aproximar do que Puttfarken e Macarthur afirmam como a “emancipação” dos elementos visuais relativamente ao suporte e a superação da retórica albertiana.



Figuras 1 e 2
Capella degli Scrovegni, Pádua. Frescos da autoria de Giotto di Bondone, c. 1305



Figuras 3 e 4
Igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneza. *Pala Pesaro*, ou *Madonna di Ca' Pesaro*, Tiziano, c. 1519- 26

Os frescos de Giotto são um exemplo da escola florentina e da relação entre as medidas do suporte arquitetónico e a delimitação da pintura.

A pintura de Tiziano apresentada ilustra a transição para os princípios da escola veneziana e para uma nova relação entre figura e fundo, associada à crescente valorização da vertente *pictórica* ou visual da pintura sobre o texto e a narrativa, prioritárias na cultura do Renascimento, seguindo os preceitos de Alberti. Esta mudança relaciona-se, por extensão, a uma crescente importância e *autonomia* (*hegemonia*?) do sentido da visão na cultura ocidental, segundo Juhanni Pallasmaa e John Macarthur. Leia-se a seguinte passagem acerca deste tema: “No seu tratado de pintura, Leonardo da Vinci é contundente contra frescos como os de Giotto, que justapõem cenas sucessivas (...). Na sua reclamação, podemos assisir ao equilíbrio de valores a deslocar-se do narrativo para o visual.” MACARTHUR, John, *Picturesque. Architecture, disgust and other irregularities*, pp. 24, 25

Pensa-se que as casas de Loos, no que diz respeito à preponderância da visão no processo de sequência espacial, revelam uma evolução equiparável à anteriormente descrita; Loos procedeu, como tal, a uma alteração metodológica que, ainda assim, não pôs em causa a ideia albertiana de *história*, como se argumenta nesta tese.



Figura 5
Igreja de Sant'Ignazio, Roma. Teto pintado por Andrea Pozzo, 1685.



Figura 6
Palácio Belvedere ("Oberes Belvedere"), Viena. Salão Poente; Frescos de Carlo Carlone, 1722 -23.

a estes princípios albertianos (por concordância ou por contraste). Segundo Alberti, o objetivo final do pintor é o de apresentar convenientemente a *história*, circunscrita na janela:

“(...) A grande obra do pintor é a história; (...) Os corpos são partes da história, os membros são partes dos corpos, a superfície é parte dos membros, portanto as primeiras partes da pintura são as superfícies. Da composição das superfícies nasce aquela graça nos corpos a que chamamos beleza. (...)”⁹

A ideia de que a teoria da pintura renascentista se relaciona com o cânone tem a ver com o que este conceito de *história* expressa. De acordo com o tratado de Alberti, a beleza advém da adequada postura dos corpos representados no quadro, de tal modo que estes veiculem convenientemente as emoções pretendidas¹⁰. O que

9 ALBERTI, *op. cit.* [Livro II], pp. 112 e 114

10 “[Ao pintor] Convém sobretudo empenhar-se para que todos os membros se convenham bem. Serão convenientes quando o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza. (...) Todos os corpos, portanto devem ser adequados em tamanho e ofício com tudo que acontece na história.” (*Idem*, pp. 115, 116 e 119) O sentido de retórica associa-se, portanto, a esta pré-determinação do significado das poses das figuras, o que leva Alberti a afirmar que “(...)a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma.” (p. 122)



Figura 7
Adolf Loos. Villa Karma, 1906. Biblioteca.



Figura 8
Adolf Loos. Villa Steiner, 1910. Vista da Sala principal, a partir da zona de refeições.



Figura 9
Villa Scheu, 1913. Zona de estar e nicho da lareira, com a sala principal ao fundo.



Figura 10
Villa Rufer, 1922. Vista para a sala de refeições, a partir da zona de estar.



Figura 11
Villa Müller, 1930. Vista a partir da sala principal.

A evolução do trabalho de Loos no interior das casas, particularmente na articulação entre as suas salas principais, demonstra uma preocupação progressivamente maior com as relações visuais entre os vários espaços, perceptíveis a partir de pontos específicos.

Assim, na villa Karma (figura 7) propõe-se que cada compartimento esteja contido em si próprio, desenvolvendo-se uma relação entre as divisões da casa pelo movimento do corpo entre elas, mais do que pela visibilidade.

Na casa Steiner (figura 8), é possível estender o olhar a várias salas em simultâneo, mas segundo uma direção predominante, neste caso, ao longo da largura da casa, correspondente à dimensão maior da sala principal, que congrega várias funções.

No caso da villa Scheu (figura 9), já é patente uma tendência para uma extensão do olhar em várias direções, possibilitada pela interseção ou relação aberta, em planta, dos vários perímetros das salas.

A villa Rufer (figura 10) demonstra a introdução das relações visuais em várias alturas, refletindo os primórdios do *Raumplan* como meio de articular volumétrica e visualmente vários compartimentos, substituindo a primazia da estrutura da planta pela da posição do corpo no espaço.

A espacialidade da sala principal da villa Müller (figura 11) afigura-se como manifestamente contrastante com a das primeiras casas, uma vez que esta expressa de modo mais literal a noção de *quadro* como elemento de uma composição simultânea de profundidades, exaltando o estímulo visual, o que, no seguimento da argumentação exposta, se classificará como uma característica *pitoresca* da espacialidade do *Raumplan* pleno.

Estes exemplos ilustram o argumento de que os princípios de projeto de Loos sofreram alterações mas que tal não significa um desvio quanto ao conteúdo do discurso que, como se pormenorizará, reside na ideia de particularidade do espaço e da *história*.

está em causa nesta ideia é o que se tem referido até aqui como a primazia do *ideal* sobre o *individual*; por outras palavras, a primazia da pose e do cânone.

Recentre-se a argumentação nos factos da obra de Loos, para que a linha de pensamento se articule mais eloquentemente. Pensa-se que as casas estudadas manifestam diferentes graus de aproximação às ideias de forma ou carácter ideais. Se, nas primeiras casas Loos propõe uma relação mais fragmentada entre figuras, ou seja, entre salas cujo material de revestimento, dimensões e luminosidade deixam implícito o seu “carácter”, a partir do projeto da casa Rufer é proposto um paradigma diferente, reforçando-se a dimensão *pictórica*¹¹ dos elementos enquadrados através da articulação visual direta entre divisões, bastante mais rara nas villas Karma ou Steiner. Como tal, a disposição (projetada por intermédio da planta), as dimensões comparativas das divisões (articuladas pelo corte e pela ideia de tridimensionalidade) e os seus respetivos *ambientes* constituem o “pano de fundo para a ação”, indiciando o que se poderá passar na história. Assim se reforça a ideia de que a antecipação do enquadramento visual, ou seja, os conceitos de circunscrição e de composição utilizados operativamente no método de projeto, é o ponto prévio para a narrativa (termo que não tem, em Loos, um carácter determinista). Como tal, o *Raumplan* é um dispositivo para potenciar a composição, no sentido que Alberti lhe confere, ou seja, para comunicar o valor da *história do espaço doméstico*.

11 “O que significa [o termo] pictórico [“painterly”]? Seria simples dizer que o pictórico [“painterly”] é aquilo que se presta a ser pintado, aquilo que sem qualquer adição serviria como motivo para o pintor. (...) [tais elementos pictóricos serão] como tal, um tema mais fácil para um efeito pitoresco [“painterly effect”].” (WÖLLFLIN, Heinrich, *Renaissance and Baroque*, p. 29) As palavras de Wölfflin expressam a dificuldade da definição do ambíguo termo “painterly” (note-se que a tradução desta passagem é também dificultada pela utilização simultânea, por Wölfflin, dos termos “painterly” e “picturesque”, o que justifica a referência, na presente tradução, aos termos originalmente utilizados, de modo a clarificar essa ambiguidade). A escolha do termo pictórico, neste momento, surge então como meio de reforçar a ideia de que os espaços internos das casas de Loos sugerem uma relação progressivamente mais visual (no sentido da visibilidade simultânea de vários espaços a partir de uma mesma janela) e menos baseada numa apresentação fragmentada de cada uma das divisões, visíveis sequencialmente. A utilização da expressão “dimensão pictórica” em alusão aos interiores tardios de Loos corresponde, então, ao sentido pitoresco das ideias de “profundidade” e de “sugestão simultânea de vários espaços num mesmo quadro”.

IV.02_ Enquadramento e *Einführung*

A afirmação genérica de que a arquitetura é uma disciplina baseada na ideia de espaço e na sua apreensão por intermédio de um observador em movimento não será, atualmente, polémica. Esta ideia está interiorizada no “senso-comum” da disciplina, manifestando-se no discurso habitual relativo à arquitetura e ao seu ensino, com maior ou menor subtilidade, com mais ou menos variantes. A defesa da especificidade da arquitetura, quando comparada com outras disciplinas como a pintura ou a escultura, funda-se nesta ideia assimilada pela maioria dos discursos académicos, pelas práticas pedagógicas e pela experiência empírica. Propõe-se, neste momento, uma clarificação sumária das origens desta conceção, de modo a compreender em que termos se estruturou, historicamente. Por outras palavras, se a distinção entre a arquitetura, a construção, a pintura e a escultura é feita pelo posicionamento destas disciplinas quanto à relação entre elementos materiais, metodologia construtiva e interação sujeito-objeto, qual o fundamento histórico do relativo consenso anteriormente descrito? Para além disso, e mais pertinente para o tema da presente tese, de que modo a evolução histórica deste princípio permite situar a ideia loosiana de espaço e de relação sujeito-objeto, fulcral para o conceito de enquadramento construído neste trabalho?

Na construção do presente argumento têm sido utilizados, em diversos contextos, termos como *caráter*, *ambiente* ou *relação*, deixando implícita a ideia geral de que os materiais e espaços são fatores de uma ligação entre sujeito e objeto. A recuperação cíclica destas ideias tem servido a intenção de afirmar que a arquitetura doméstica de Loos contém uma camada “comunicativa”, conscientemente introduzida pelo autor. Esta camada é relativamente autónoma da fase de desenvolvimento do *Raumplan*, ou seja, o princípio de *comunicação implícita pelos materiais* (no sentido em que a forma, como consequência de uma determinada cultura construtiva, a ela faz referência) é permanente na obra de Loos, ainda que segundo métodos distintos, de acordo com a fase do trabalho do autor. Mesmo que esta vertente comunicativa não seja, obviamente, exclusiva da arquitetura loosiana, interessa interpretar o contexto que justifica as particularidades das casas de Adolf Loos.

Tem sido proposta uma consideração progressiva do conceito de imagem, sublinhando a distinção entre os seus vários sentidos, expressos eloquentemente pela abrangência do termo inglês “picture”. Recuperando esse exercício, retém-se que o conceito de imagem abarca, em primeiro lugar, uma vertente estritamente visual, ligada à articulação entre elementos pictóricos ou formas individuais dentro de um determinado campo. Em segundo lugar, relaciona-se com a questão percetiva num sentido mais lato, ou com o debate sobre a perceção e processamento dessas formas. Num terceiro sentido, a imagem tem sido exposta como “resultado”, ou seja, como entidade variável influenciada pela experiência pessoal e circunstancial, pelo movimento, e por todos os fatores que informam essa construção interpretativa. Propõe-se, neste momento, uma pormenorização destes dois últimos sentidos da ideia de imagem, a partir de uma explicação da sua origem.

Em primeiro lugar, importa referir que o princípio de carácter intrínseco da forma, transversal à cultura arquitetónica europeia desde o desenvolvimento das ordens clássicas, se solidifica no período iluminista, passando a estar associado, a partir de então, à ideia de “Architecture parlante”¹². Assim, o princípio analógico subjacente aos paralelismos entre as ordens das colunas e traços da personalidade humana recebe, no período iluminista, um impulso reforçado, solidificando-se a ideia de que a identidade e função de um edifício devem estar claramente expressas na sua aparência. No caso da obra de Loos, mais do que a ideia de correspondência direta entre identidade e expressão formal, pensa-se que é particularmente relevante a ideia de *ambiente*, cujas conotações nos interiores loosianos são, em certa medida, mais induzidas do que deixadas em aberto. Por outras palavras, entende-se que o facto de Loos se preocupar em detalhar a ambiência de cada compartimento (e de forma bastante coerente no cômputo das várias obras, através de uma repetição das correspondências entre tipo de revestimento e função da divisão) revela a intenção de sublinhar um “cânone loosiano” de associações, mais do que sugerir, da sua parte, uma ideia de “neutralidade”, o que o aproxima da noção iluminista de carácter¹³.

No entanto, no século XIX verificou-se uma gradual modificação no discurso sobre as qualidades da forma arquitetónica, que poderão ser introduzidas pela seguinte passagem:

“Não será altura de inquirir sobre a origem e essência mais íntima da arquitetura? (...) [tal implica] a substituição da estética «a partir de cima» e «a partir de baixo» (...), pela estética «a partir do interior»; e podemos começar este processo de partir «do interior» pela arquitetura, que por tanto tempo tem sido exteriorizada por uma estética imposta «a partir do exterior». Esta contemplação estética das nossas formas mais simples – a explicação da sua impressão imediata ou relação de fatores associativos – já toma como ponto de partida um sujeito criativo e apreciativo.”¹⁴

12 “Emil Kaufmann indicou que a palavra carácter surgiu pela primeira vez dentro dos círculos arquitetónicos franceses [dos finais do século XVIII] (...)” (ROWE; SLUTSKY, “Carácter y composición (...)” In *op. cit.*, p. 69). Emil Kaufmann associou a expressão “Architecture parlante” principalmente a Claude-Nicolas Ledoux, mas também à obra de Étienne-Louis Boullée. Relativamente à associação entre o carácter ideal da forma e a cultura do iluminismo, remete-se para VIDLER, Anthony, “Neoclassical Modernism” In *Histories of the Immediate Present. Inventing architectural modernism* e KAUFMANN, Emil, *Architecture In The Age Of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*.

13 Quanto a este assunto, Loos terá herdado o pensamento das suas referências americanas, que sintetizavam a ligação entre os pólos culturais francês e inglês, como referido: “(...) foi John Root, em Chicago, que pediu que a verdade, a sinceridade, a reserva, a modéstia, etc, qualidades distintivas do cavalheiro, fossem reconhecidas também como rasgos característicos da excelência dos edifícios.” ROWE; SLUTSKY, “Carácter y composición (...)” In *op. cit.*, p. 73

14 SCHMARSOW, “The essence of architectural creation” In *op. cit.*, pp. 282, 283. Quando Schmarsow refere a “contemplação estética das nossas formas mais simples” refere-se ao novo modelo, que aqui propõe. Sublinhe-se também a introdução da palavra “impressão”, uma vez que esta revela a diferença entre causa e efeito, na teoria da empatia, segundo a qual a “expressão” advém do objeto e a “impressão” é o efeito que esta provoca no sujeito.

As palavras de August Schmarsow surgem no seguimento da reapreciação oitocentista do conceito de estética¹⁵, um processo que, como se referiu sumariamente, teve particular expressão no desenvolvimento do movimento pitoresco, baseado na valorização do empirismo e da *sensação*. Os princípios essenciais desta abordagem são a *mimesis*, o *movimento* e a *imaginação*. É a partir destes três elementos que se constrói a ideia de relação entre sujeito e espaço, conceito que Loos explora através das estratégias já afloradas, mas que serão mais detalhadamente expostas no exercício de sistematização que conclui este trabalho. De momento, apresentar-se-ão os argumentos que construíram esta ideia oitocentista de *relação*, cuja designação mais precisa passará a ser a de *empatia*.

A cunhagem do termo empatia (*Einführung*), nos termos atuais, deve-se a Robert Vischer, no seu ensaio “On the optical sense of form: A contribution to aesthetics”, de 1873¹⁶. O primeiro momento para a construção empática consiste, nas suas palavras, num processo de *transferência*, ou seja, na ideia de que o corpo da arquitetura (a massa, o volume, a matéria) é, segundo a percepção humana, análogo ao nosso próprio corpo¹⁷. Esta ideia, em certa medida relacionável com os ideais clássicos de analogia entre forma arquitetónica e corpo humano, é especialmente relevante na medida em que situa o observador e a sua posição relativamente à forma na base do processo de apreensão formal o que, por conseguinte, significa que já não é a forma *per si* a “emanar” determinadas características, mas que todo o sistema de relações se centra na posição e psicologia humanas¹⁸.

O princípio de mimetismo e de foco na posição do sujeito estende-se ao segundo domínio do conceito de empatia, o movimento. A partir do advento do pitoresco, desenvolveu-se um duplo sentido deste conceito: em primeiro lugar, o

15 O conceito de estética, originalmente desenvolvido na filosofia grega antiga, reaparece no final do século XVIII: “(...) A [palavra] estética é um neologismo do filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), significando ‘recebido pelos sentidos’. A emergência deste termo é [no entanto] um pouco mais antiga, [relacionando-se] com a ideia de que poderia haver uma consideração empírica da percepção anterior aos sentimentos e pensamentos que se associam às percepções. As teorias da beleza anteriores ao século XVIII, como as de Leon Battista Alberti, assumiam que o valor da beleza estava na concordância, ou harmonia dos sentidos, compreendida como a emanção do ideal na experiência fenomenal. (...)” MACARTHUR, *op. cit.*, p. 3

16 “(...) o corpo, respondendo a certo estímulo em sonhos (...) projeta inconscientemente a sua forma corpórea (...) para a forma do objeto. Daqui desenvolvi a noção que apelido de “empatia” [Einführung].” VISCHER, Robert, “On the optical sense of form: A contribution to aesthetics” In *Empathy, Form and Space. Problems in German aesthetics 1873 – 1893*, p. 92

17 Esta ideia de mimetismo é expressa claramente por Wölfflin: “As formas físicas possuem um caráter apenas porque nós próprios possuímos um corpo.” (WÖLLFLIN, “Prolegomena to a Psychology of Architecture” In *Empathy, Form and Space* (...), p. 151).

18 “Um ato de livre contemplação estética ocorre quando, por intermédio da nossa imaginação, nos transportamos do exterior do que vemos para o centro do interior do espaço (...) [despoletando] uma sensação análoga em nós.” (SCHMARSOW, *op. cit.*, p. 291) Schmarsow manifesta a ideia de que a “arte” não reside nos objetos, mas que esta tem origem no momento em que o sujeito os interpreta. Uma vez que, segundo esta lógica, é o observador que qualifica e valoriza os objetos que, por si só, não possuem qualidades subjetivas, introduz-se a ideia de que a arquitetura não valerá por si própria, mas pelo que a experiência do sujeito no espaço determinar. Esta ideia opõe, em certa medida, “(...) a doutrina de Kant, segundo a qual o gosto é a capacidade de julgar o prazer sem interesse próprio na existência do objeto.” (VISCHER, *op. cit.*, p. 112). A oposição baseia-se no princípio de que a apreciação estética, mais do que ser um processo objetivo de caracterização das formas, resulta de um processo interpretativo; esta conceção está, portanto, na base da leitura fenomenológica da arquitetura e do princípio da dimensão antropológica da conceção de espaço, que subjaz à presente tese.

termo tinha o sentido que comumente se lhe associa, o de deslocação no espaço, no sentido cinético; em segundo, refletia a ideia de que as formas “possuem” uma *dinâmica* (ou seja, sugerem *movimento*), o que constitui uma aceção abstrata e de cariz iminentemente mimético. John Macarthur, expondo a teoria da percepção de Uvedale Price e de Edmund Burke, autores associados ao movimento pitoresco, refere:

“(…) existe uma discussão marginal sobre o movimento na literatura do pitoresco mas que não diz respeito à movimentação dos corpos pela paisagem. Esta propõe que, segundo condições pitorescas, os edifícios aparentam possuir movimento. Esta (...) ideia deriva de um conceito central na cultura ocidental – a teoria da *mimesis* (...) [segundo estes autores] O movimento dos olhos é uma espécie de imitação da forma do objeto, movendo-se ao longo deste para seguir a sua forma. É desta imitação da forma do objeto (...) que a noção de movimento se origina. Através da imaginação transferimos este movimento para o objeto que mimetizamos. O aspeto mais notável desta passagem é a sua proximidade com a teoria alemã da empatia, dos finais do século XIX (...)”¹⁹

O conceito de movimento associado à ideia de empatia reforça, então, a posição fulcral do observador²⁰, o verdadeiro autor do que se tem definido como “imagem”.

O processo progressivo da construção da imagem do espaço é complementado pelo que se considera o terceiro elemento da empatia: a imaginação. Heinrich Wölfflin introduz, no final do século, a expressão “psicologia da arquitetura”²¹. O desenvolvimento desta teoria, que destaca a dimensão sensível da relação sujeito / objeto sobre a dimensão intelectual ou consciente, constitui um momento de articulação entre o sentido albertiano de *preenchimento da janela* (como sinónimo de *complementação* dos elementos visuais com conteúdo simbólico, através da

19 MACARTHUR, *op. cit.*, pp. 234 e 237. Quanto à formulação da teoria do *Einfühlung*, que Macarthur refere, leia-se: “Os termos linguísticos que utilizamos para o espaço, como «extensão», “vastidão” ou “direção”, sugerem uma atividade contínua da nossa parte, na medida em que transferimos diretamente a nossa própria sensação de movimento para a forma espacial estática. Não podemos expressar a sua relação connosco de outra maneira que não seja imaginar que estamos em movimento, medindo o comprimento, largura e profundidade, ou atribuindo às linhas estáticas, superfícies e volumes, o movimento que os nossos olhos e as nossas sensações cinestéticas nos sugerem, apesar de avaliarmos estas dimensões estando parados. A construção espacial é uma criação humana e não pode encarar o sujeito criativo (...) como se fosse uma forma fria e cristalizada.” SCHMARSOW, *op. cit.*, p. 291

20 Neste caso, utiliza-se este termo com um propósito reforçado, uma vez que as ideias expostas reforçam a dimensão visual da relação sujeito / objeto.

21 “A psicologia da arquitetura tem a tarefa de descrever e explicar os efeitos emocionais que esta arte é capaz de evocar com os meios que lhe são próprios. Designamos o efeito que recebemos como impressão.” WÖLFLIN, “Prolegomena (...)” In *op. cit.*, p. 151

composição, no sentido defendido por Alberti) e os conceitos contemporâneos de imagem, sobre os quais os capítulos iniciais se detiveram e que, neste momento, poderão ser criticamente descritos como herdeiros das ideias da teoria da empatia e do conceito pitoresco de movimento ²². Pensa-se que é sintomático que Gottfried Semper, cujo pensamento, como exposto, articulava um forte pendor racionalista com algumas afinidades com o empirismo inglês, se refira à imaginação nos seguintes termos:

“A imaginação cria estas imagens ao apresentar, expandir e adaptar cenas naturais individuais ao nosso estado de espírito, de tal modo que nos consideramos capazes de discernir a harmonia do todo num único evento e de, por um instante, ter a ilusão de termos escapado da realidade.” ²³

Estas palavras manifestam que, mesmo uma figura ideologicamente próxima do que se tem designado como *objetividade* (no sentido de uma defesa da aplicação racional dos materiais e das técnicas construtivas, e da correspondência entre princípio e forma, na senda de Viollet-le-Duc), expressa um reconhecimento da dimensão subjetiva da imaginação como meio de processar e construir uma “imagem composta”, que não se limita à apreciação objetiva das partes, mas as adapta num “todo” variável e resultante da experiência de cada sujeito.

Os escritos, mas especialmente a obra de Adolf Loos, permitem afirmar que o seu trabalho é manifestamente imbuído por esta convivência de princípios na cultura oitocentista. Têm-se estabelecido dois paralelismos fundamentais, ligando Loos quer ao lado da *retórica idealista*, quer ao lado da valorização pitoresca da experiência pessoal. Se a primeira dimensão se manifesta na aplicação dos revestimentos nas divisões internas das casas em estudo como meio de sugestão do seu carácter, seguindo uma lógica equiparável à da beleza canónica ou ideal, a segunda, legível principalmente a partir da casa Rufer, relaciona-se com a ideia de que a espacialidade interna das casas de Loos se aproxima da lógica de composição visual radicada nos princípios do movimento pitoresco e no conceito de paisagem interior, apreendida em movimento pelos compartimentos. Em causa nestes dois momentos, está o grau de afinidade com o princípio de empirismo e de abertura à subjetividade imaginativa do observador.

22 As ideias de Bernard Cache sobre a variabilidade da imagem ou o foco de Bergson e Deleuze na apreensão dinâmica do espaço afiguram-se, portanto, como pontos de continuidade dos princípios explorados neste capítulo, constituindo uma crítica operativa dessas ideias. O conceito de imagem como entidade cumulativa, apresentado desde o início da presente tese, constitui, então, mais uma contribuição neste sentido.

23 SEMPER, *Style in the Technical and Tectonic Arts (...)*, p. 82

Em suma, considera-se que existe um princípio constante em Loos, presente em todas as obras estudadas: a ideia de “carácter manifesto”. No entanto, mesmo tendo sempre esta ideologia subjacente, a espacialidade das casas altera-se, sendo que Loos acrescenta, com a evolução do seu trabalho, uma dimensão de variabilidade e de abertura à incerteza da experiência pessoal, associado ao foco progressivamente maior na lógica de planeamento visual. Ou seja, como se tem apontado em vários momentos desta tese, Adolf Loos desenvolve distintas estratégias de projeto, sem que tal entre em conflito com a sua ideologia permanente, a afinidade com determinados princípios clássicos.

V_

Sistema

V.01_ A volumetria exterior e a ambiguidade da fachada loosiana

“A «objetividade» implicava limitações. E implicava, também, uma forma impessoal, generalizada e abstrata; e, naturalmente, a conceção de tal forma, desprovida de sentimento individualista e sobreposta à emoção pessoal é, no fundo, uma conceção clássica.”¹

Aquando da apresentação dos casos de estudo, referiu-se sistematicamente as medidas exteriores das casas projetadas por Loos, sublinhando as similitudes entre os vários exemplos (sendo as villas Müller e Karma excecionalmente maiores - o que, no caso desta última, deriva do facto do projeto não ser originalmente de Loos). Esta insistência metodológica, mais do que constituir uma opção “burocrática”, tinha a intenção de destacar a proximidade entre os dados, uma vez que esta se relaciona com o que Colin Rowe refere na passagem citada: a ideia de “invariabilidade”.

Esta característica, manifestada na volumetria externa das obras estudadas, permite interpretar um tema recorrentemente associado à obra deste autor, o contraste entre o caráter interno e externo das suas casas. A ideia de *contraste* comumente associada à obra de Loos relaciona-se com a materialidade dos elementos que compõem as casas. É normalmente enfatizado o investimento na riqueza e simbolismo dos revestimentos interiores como modo de comunicar o conforto doméstico², por oposição à aparente austeridade das fachadas externas, entendidas como um elemento de diluição da linguagem das casas na anonímia da esfera pública. Segundo esta linha de pensamento, a tendência para repetir as dimensões das casas e, conseqüentemente, a sua volumetria geral constitui um meio de reforçar a “mudez” dos objetos e, ao mesmo tempo, de sugerir a ideia de *especificidade tautológica*, uma opção coerente com a ideia loosiana de formalismo, já abordada, segundo a qual a lógica construtiva, e não a *forma*, dita o grau de relação entre uma obra e o seu contexto³.

1 ROWE, “Neo-clasicismo y arquitectura moderna I” In *op. cit.*, p.124

2 Uma característica que, como apontado, muito se deve à distinção semperiana entre os dois tipos de parede, “Mauer” e “Wand”, as paredes estruturais e de compartimentação, respetivamente.

3 Recupera-se, neste momento, o conceito de “espacialidade específica do objeto”, proposto por Didi-Huberman e exposto nas considerações iniciais deste trabalho. A ideia de “especificidade” não se manifesta, nas propostas volumétricas de Loos, no sentido de um isolamento ou demarcação do edifício quanto ao seu contexto físico, uma vez que as casas loosianas procuram adaptar-se à topografia do terreno, aproveitando os eventuais desníveis; o significado deste conceito relaciona-se, no caso, com uma procura de uniformização volumétrica que aproxima as diferentes casas de Loos e constitui, nesse sentido, uma cíclica referência do autor à sua própria obra.

Embora se partilhe esta leitura, complementar-se-á a ideia de contraste, associando-lhe duas novas dimensões, no caso das villas loosianas: a gestão da *frontalidade* e o domínio das relações de *proporção* entre elementos.

Relativamente à primeira, leia-se a seguinte passagem:

“«A nova arquitetura é anti-cúbica (...) o que significa que não comprime os vários espaços num cubo fechado. Pelo contrário, as diferentes células espaciais (...) desenvolvem-se excentricamente— do centro para a periferia do cubo (...)» (...) A casa descrita não possui *fachadas*, no sentido em que não pode ser apreendida numa abordagem frontal como seria o caso com um edifício bilateralmente simétrico. (...)”⁴

A forma das casas de Loos sugere o modelo precisamente oposto ao que Theo van Doesburg pretendia desenvolver, verificando-se que a ideia de frontalidade da fachada é influente no processo de enquadramento loosiano. Embora, como se tem referido, Loos tenha desenvolvido um método de projeto segundo o qual o *exterior* (o volume e a “composição” das fachadas externas) deriva da lógica interna do edifício, verifica-se que a implantação das villas loosianas tende a incentivar o posicionamento frontal do observador relativamente às suas diferentes fachadas. Se é certo que a envolvente da maioria dos edifícios estudados sugere, de algum modo, esta relação de frontalidade, uma vez que estes se situam em contextos nos quais a sequência tradicional “*rua - passeio - muro - entrada centralizada na casa*” é compreensivelmente continuada por Loos, verifica-se que o arquiteto reforça sistematicamente o impacto da verticalidade das fachadas de rua. De facto, Loos não procura a criação de efeitos pitorescos⁵ na silhueta dos seus edifícios, favorecendo tendencialmente a clareza da leitura de cada uma das fachadas.

É possível, naturalmente, circundar os volumes das casas, observando, em determinados momentos, situações de esquina que introduzem a tridimensionalidade do volume (figuras 1 e 2). No entanto, há uma clara enfatização da leitura “individualizada” de cada fachada, percebida quase como alçado (figuras 3 a 5).

Esta característica das casas de Adolf Loos constitui o primeiro elemento do controlo das proporções entre os seus vários espaços, o segundo atributo das fachadas loosianas que se pretende explorar. A “imponência” das fachadas das casas

4 LUCAN, *op. cit.*, p. 387 (o autor cita Theo van Doesburg, na sua rejeição do que Jacques Lucan designa como “frontalismo” da arquitetura clássica)

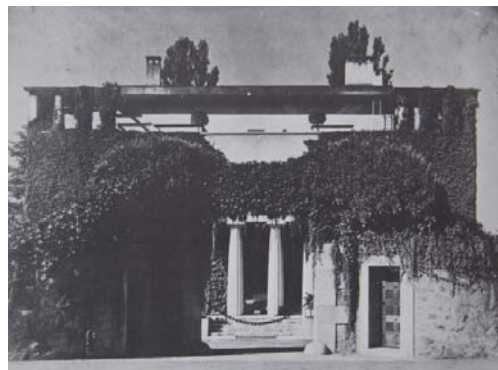
5 “O objetivo do estilo pitoresco [“painterly”] é criar uma ilusão de movimento; (...) a *dissolução* do regular (...) Para se atingir uma maior sensação de movimento, a composição, na sua totalidade ou em parte, é colocada obliquamente em relação ao observador. (...) No estilo pitoresco [neste caso, Wölfflin refere-se principalmente à pintura], existe apenas um equilíbrio de massas [como contraponto à simetria clássica]; não existe uma correspondência clara entre as partes individuais; por vezes dois lados da imagem são bastante dissimilares, e o seu centro é indefinido.” WÖLFLIN, *Renaissance and Baroque*, pp. 32, 33



Figura 1
Villa Müller. Vista do percurso exterior de entrada.



Figura 2
Villa Rufer. Vista de aproximação pela rua.



Figuras 3 a 5
(coluna da direita, de cima para baixo)

Verifica-se que, no caso das villa Karma (figura 3) e Steiner, Loos acentua claramente os eixos centrais, apresentando vistas frontais e simétricas das fachadas de entrada e favorecendo os percursos periféricos somente nos espaços do jardim, do lado oposto. Na maioria dos casos de estudo, a aproximação às casas é também marcada pela mesma condição. No caso da villa Müller, poder-se-á argumentar que este princípio não se verifica com tanta clareza no lado da entrada, uma vez que o ingresso no recinto da casa se processa a partir de uma posição lateral relativamente ao edifício, que favorece uma vista oblíqua (figura 1); no entanto, mesmo neste caso, o percurso ascendente de acesso à villa Müller pela escadaria lateral acentua progressivamente o impacto da altura do edifício (e, neste caso, com acentuado “dramatismo”, dada a proximidade do corpo relativamente à fachada Poente, no caminho relativamente estreito entre esta e a vegetação). Portanto, mesmo nos casos em que não se verifica uma centralidade rigorosa na aproximação à casa, mantém-se o destaque dado à frontalidade, ou verticalidade das fachadas (figuras 3 a 5).

Villa Karma. Fachada do lado da entrada.
Villa Moller. Fachada do lado da entrada.
Villa Müller. Fachadas Poente e Norte (entrada), vendo-se, em primeiro plano, a construção da escadaria que liga as duas ruas principais, ainda sem a vegetação atualmente existente.

de Loos e a prioridade dada à apreensão das suas dimensões a partir de uma posição central, reforçam o contraste de escalas entre interior e exterior.

A este respeito, considera-se que um elemento fulcral da sugestão de empatia entre o sujeito e os interiores domésticos loosianos é a dimensão dos vestíbulos de entrada nas casas. A importância do momento de entrada nos edifícios loosianos é fundamental. Sendo os vestíbulos os primeiros espaços aos quais se acede após a interação com a volumetria exterior das casas, as suas dimensões são particularmente indiciadoras do carácter interior. Clarificando, entende-se que, ao entrar nas casas de Loos, é imediatamente legível a sugestão de conforto doméstico, acentuando-se o efeito de contraste já mencionado. Esta sugestão de conforto tem origem, pensa-se, nas dimensões reduzidas dos vestíbulos de entrada, quando comparadas com a impressão geral da dimensão da casa vista pelo exterior, o que resulta numa forte demarcação simbólica.

Refere-se, a título de exemplo, a villa Müller. A casa aparenta ser, pelo exterior, bastante maior do que a experiência no seu interior sugere. É perceptível, então, uma incoerência entre a informação antecipada no exterior da casa e aquela que o interior comunica. Num plano mais geral, o facto do *Raumplan* permitir uma diferenciação das dimensões dos compartimentos, particularmente das suas alturas, significa que o espaço interno congrega várias *células* que, individualmente, têm dimensões contidas mas que, uma vez articuladas, resultam num grande *volume unitário*. Dado que é este volume unitário que, em última análise, está expresso na aparência externa dos edifícios, as dimensões comparativamente pequenas de cada divisão afiguram-se surpreendentes.

É neste contexto que se percebe a importância das zonas de entrada nas casas projetadas por Adolf Loos (figuras 6 a 10). A dimensão relativamente reduzida destes espaços, e o facto de Loos os subdividir frequentemente em vários vestíbulos pequenos, intensifica o referido efeito de contraste, fundamental para a sensação de conforto que os interiores loosianos sugerem.

A riqueza da ideia loosiana de “fachada” resulta, pois, do facto de esta permitir articular eloquentemente o próprio conceito de casa deste autor. Esta é uma condição complexa e ambígua, sintetizada pelas seguintes palavras de Aldo Rossi sobre a *composição* das fachadas da villa Moller:

“(...) a composição é perfeita porque [a fachada] não é [apenas] um invólucro, mas a expressão do interior; por esse motivo, possui no exterior a interioridade de um mundo privado. (...)”⁶

6 ROSSI, “La casa Steiner y la casa Moller” In *op. cit.*, p. 63

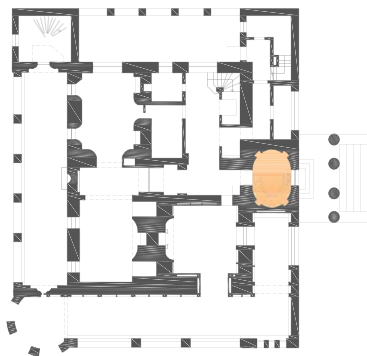


Figura 6
Villa Karma.

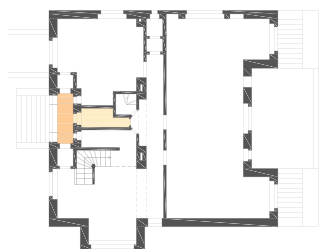


Figura 7
Villa Steiner.

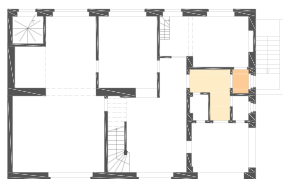


Figura 8
Villa Scheu.

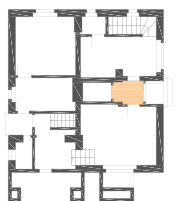


Figura 9
Villa Rufer.

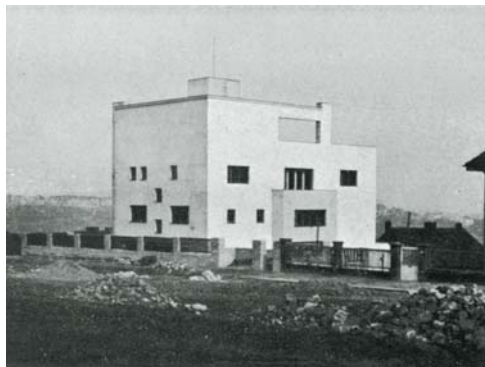
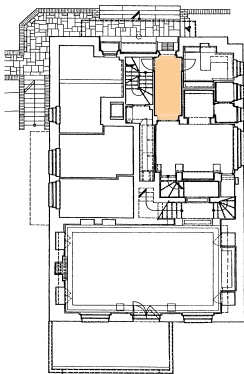


Figura 10
Villa Müller.

0 10 20 30 40 50

A ideia de que a fachada expressa a “interioridade de um mundo privado” expande o significado deste elemento para além da dimensão estritamente construtiva, somando-lhe uma camada simbólica, ou empática, essencial no sistema de enquadramento desenvolvido por Adolf Loos. Por outras palavras, a dualidade da fachada loosiana não se limita a uma oposição entre “mudez” externa e narrativa interna ⁷; as fachadas das casas de Loos constituem um elemento fundamental de mediação e desempenham um papel tão importante quanto a espacialidade interna na sugestão da *empatia*.

Ao se afirmar que o mundo privado está implícito, sem estar exposto, na face pública do edifício, expressa-se a importância da *ambiguidade da fachada*, na obra de Loos. Não se entende, então, que a aparência externa das villas deste autor possa ser simplesmente descrita como *árida* ⁸, considerando o seu poder sugestivo e o modo como este acentua as características do espaço interno.

7 “No exterior o edifício deveria manter-se mudo e revelar a sua riqueza somente no interior.” GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, p.22

8 Utiliza-se o termo “árido” segundo a conceção de Georges Didi-Huberman: “Uma aridez sem apelo, sem conteúdo. Volumes – por exemplo, paralelepípedos – e nada mais. Volumes que, decididamente, não indicam outra coisa senão eles próprios; que renunciam a toda e qualquer ficção de um tempo que os modificasse, abrisse, preenchesse (...)” (DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 30) As considerações de Benedetto Gravagnuolo sobre o caráter mudo das fachadas de Loos partem do mesmo tipo de associações, como expressa a seguinte passagem: “O que é uma arquitetura sem ornamento se não um objeto que mostra (...) a autossuficiência semântica da matéria e que portanto postula a superfluidade de qualquer intenção conotativa que a esta se sobreponha? Não é por acaso que a única tarefa que Loos atribui ao arquiteto é a organização lógica das formas e dos materiais, deixando-lhes o papel de comunicar através da sua linguagem primária. (...) Mostrar um objeto ao invés de o representar significa abolir a mediação que a linguagem opera entre as coisas e a sua designação (...)” (GRAVAGNUOLO, *op. cit.*, pp. 70, 71) Já se referiram as reservas, nesta tese, quanto à ideia de *hegemonia do material como único elemento comunicativo*, que Benedetto Gravagnuolo insistentemente sublinha, uma vez que esta é considerada redutora. A relação entre a obra loosiana e os princípios pitorescos ligados à perceção visual e à empatia estende o alcance da obra deste arquiteto para além das considerações construtivas. No entanto, considera-se pertinente a observação de Gravagnuolo quanto à “referência da forma a si própria” que, como apontado, se aplica às fachadas das casas de Loos.

V.02_ A coluna como elemento de composição

“Alberti afirmava que o ornamento era ‘o elemento principal da construção’ (...). Ao mesmo tempo, (...) argumentava que a beleza implica que nada pode ser adicionado ou subtraído [na composição do todo]. Esta aparente contradição explica-se (...) [pelo facto de] os estados ideais da construção geométrica e fenomenológica implicarem um ponto no qual a sua interseção é intencional – a coluna.”⁹

Propõe-se um regresso à ideia de corpo, no contexto da arquitetura. Esta metáfora permite enquadrar a passagem de John Macarthur, articulando-a com a leitura do segundo elemento do sistema loosiano de enquadramento: a coluna. Propõe-se desenvolver a ideia que Macarthur explora, segundo a qual a coluna é, concetual e materialmente, um elemento particularmente esclarecedor sobre a conceção espacial dos edifícios, em termos gerais. No caso da obra de Loos, pensa-se que a relação entre o conceito de corpo arquitetónico - no seu duplo sentido, ou seja, como “massa” e como “volume” – e a forma das colunas, ou pilares, traduz eloquentemente a ideia de espaço subjacente a cada um dos seus projetos. Interpretar-se-á, em seguida, o grau de autonomia conferido a elemento nas várias fases da obra de Loos, percebendo a relação entre essa autonomia e a espacialidade das casas.

Em primeiro lugar, esclareça-se o que se entende por “autonomia”, neste contexto. Pensa-se que cada um dos elementos de composição espacial (paredes, tetos, pavimentos, colunas, vãos, etc) poderá estar mais ou menos associado e que a interpretação da estrutura espacial depende de quão indissociáveis estes aparentemente ser¹⁰.

Já se sublinhou a analogia entre o “espaço barroco”, nos termos de Heinrich Wölfflin, e a espacialidade proposta pelo *Raumplan*. Desenvolvendo esta comparação, pode dizer-se que os interiores loosianos conjugam a particularização dos ambientes de cada divisão com a ideia de unidade do espaço interno. Considera-se que a articulação entre o carácter aditivo da composição loosiana e a sua unidade geral (perceptível essencialmente pelas relações visuais entre espaços) deriva em grande parte da evolução do papel das colunas na conceção das obras¹¹, como se detalhará

9 MACARTHUR, *op. cit.*, pp. 28, 29

10 Remete-se para as palavras de Gottfried Semper: “Um fenómeno manifesta-se como tal apenas se se isolar do geral, individualizando-se.” (SEMPER, *Style in the Technical and Tectonic Arts (...)*, p. 83) A ideia que se pretende explorar relaciona-se, no caso das casas de Loos, com a possibilidade, ou não, de ler cada um dos seus elementos, avaliando a clareza ou a ambiguidade da sua expressão individual.

seguidamente. Cita-se as palavras de Colin Rowe como modo de introduzir o tema da função da coluna como elemento de definição espacial:

“Como qualquer outro sistema espacial, o do Estilo Internacional deriva de uma (...) apreciação das funções atribuídas à coluna, à parede e ao teto; na sua forma mais avançada, [o Estilo Internacional] postula uma estrutura ou armação cuja função de suporte deve ser expressada separadamente de qualquer função não estrutural ou de compartimentação. A armação do edifício fez com que as paredes mestras (...) parecessem obsoletas; e, dado que [segundo este “Estilo”] se deveria revelar a estrutura, pedia-se que as colunas se separassem das paredes e tivessem liberdade para se erguer no espaço aberto do edifício. (...)”¹²

A leitura das plantas das casas de Loos permite compreender o modo como se alterou o grau de autonomia das colunas relativamente às paredes de compartimentação. Verifica-se que, até à construção da casa Rufer (associada ao modelo da “Casa com um só muro”), os elementos portantes se integram nas paredes internas que, como tal, acumulam as funções estruturais e de separação dos espaços (figuras 11 e 12). É especialmente a partir dos anos ’20 que se reforça, nas villas e apartamentos projetados por Loos, a autonomia da coluna relativamente às paredes. Esta autonomia formal da coluna é expressa não só pela diluição da sua relação com as paredes, mas também com as vigas. Uma das características proeminentes nas primeiras casas de Loos é a recorrente opção por expor as vigas de madeira nos tetos. Pensa-se que esta opção, para além de constituir uma referência loosiana aos ambientes das casas inglesas e americanas, reforça o argumento em curso, uma vez que a exposição das vigas, em direta correlação com as paredes divisórias (que são, simultaneamente, os elementos estruturais) acentua a inter-relação entre os compartimentos e a estrutura geral da casa, sendo que a métrica dos primeiros é a consequência da segunda¹³.

11 Wölfflin expressa nos seguintes termos a relação entre estrutura e espaço entre os períodos Gótico e o Barroco, sintetizando o foco deste sub-capítulo: “A sensação de massividade [no Barroco] era atingida através da omissão dos elementos estruturais (...). Neste aspeto, o Barroco é o extremo oposto ao estilo Gótico. [Este] (...) enfatiza os elementos estruturais. (...) o Barroco *coloca o ênfase no material*, omitindo completamente a estrutura, ou fazendo-a parecer inadequada para conter a massa [que o edifício] inclui. O Renascimento segue um caminho intermédio, mantendo um equilíbrio perfeito entre [um sentido de] *soma* [de elementos estruturais] e de *envolvimento* [n.d.t.: por outras palavras, entre a *individualização dos elementos estruturais e a sua diluição nas paredes maciças*]” WÖLLFLIN, *Renaissance and Baroque*, pp. 54, 55

12 ROWE; SLUTSKY, “Manierismo y arquitectura moderna” In *op. cit.*, pp. 138, 139

13 Colin Rowe descreve o modelo espacial do Movimento Moderno mais ortodoxo como “(...) um sistema que tendia a proibir que se vissem as vigas, e [segundo o qual] o mais importante não era que a cobertura fosse plana, mas sim o teto interior, e que os tetos e pavimentos apresentassem planos ininterruptos. Esta restrição parece deduzir-se do conceito de liberdade da coluna, uma vez que a coluna livre dificilmente podia assumir uma relação explícita com as vigas (...) sem levar a uma compartimentação do espaço e, portanto, a uma certa violação da liberdade da planta. (...) [Como tal] era essencial, se se queria afirmar com eloquência a independência entre colunas e divisões, (...) que o teto se expressasse como uma superfície horizontal ininterrupta.” *Idem*, p. 140

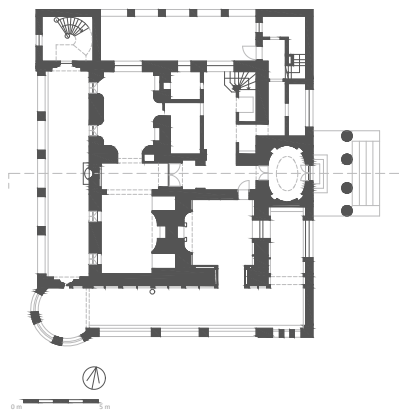


Figura 11

Villa Karma. Planta do piso de entrada e vista para o vestíbulo de acesso ao segundo piso.

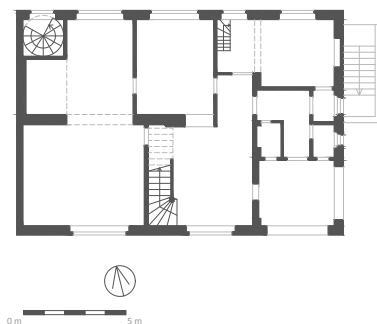


Figura 12

Villa Scheu, 1912. Planta do piso de entrada e vista para a zona de estar, vincada pela exposição e diferenciação material das vigas.

Propõe-se uma sucinta comparação entre as colunas de Mies van der Rohe, Le Corbusier e Adolf Loos, de modo a reforçar este ponto. Verifica-se que o modelo de coluna cruciforme que Mies utilizou, por exemplo, no Pavilhão da Alemanha na Exposição de Barcelona de 1929, era coerente com a lógica de desassociação entre estrutura e paredes divisórias (figuras 13 e 14). Comparativamente com as colunas do edifício da *Neue Nationalgalerie* berlinense, concluído em 1968, marcadamente associadas à estrutura da cobertura - na qual os “caixotões” reforçam o sentido da rigidez métrica como raiz da composição espacial -, a coluna cruciforme, inclusivamente pelo facto de a sua própria forma “dificultar” a associação com as paredes, constitui um elemento destacado e legível *individualmente*. No caso de Le Corbusier, a recorrência da coluna de secção circular deriva do mesmo princípio de individualização deste elemento, sendo que este pontuava a paisagem interior das casas corbusianas sem se associar aos limites das divisões. Na evolução da obra de Adolf Loos, verifica-se a expressão da coluna contribui para um reforço progressivo da *transparência*¹⁴ dos espaços internos. Ao torná-la autónoma da disposição das *pièces*, Loos acentua o seu valor estético, uma opção que contribui para a crescente *visibilidade* dos interiores loosianos, já enunciada (figuras 15 a 17).

14 Faz-se referência ao duplo sentido que Colin Rowe confere a este termo (ROWE, “Transparência literal y fenomenal” In *op. cit.*), ideia que se aprofundará no sub-capítulo “Vãos”.



Figuras 13 e 14
Ludwig Mies van der Rohe.
“Pavilhão de Barcelona”, 1929. Secção cruciforme da coluna e vista do pátio Sul.

Considera-se, pelos motivos apresentados, que as casas de Loos manifestam um caráter híbrido, situado entre os modelos Barroco e o Renascentista, recuperando a classificação de Wölfflin. Se, por um lado, as villas loosianas tendem progressivamente para uma manifestação do princípio de *amplitude visual contida num volume compacto*, também se verifica que Loos não adota plenamente a *massividade* barroca, antes pelo contrário, uma vez que torna as paredes e colunas cada vez mais desassociadas. Independentemente desta classificação, sublinha-se a ideia fundamental que se pretende defender: a alteração do sistema estrutural das casas loosianas possibilitou uma separação cada vez menos rígida entre espaços e, conseqüentemente, reforçou a condição da coluna como elemento de composição visual, pontuação da sequência espacial e *emolduramento* dos momentos mais relevantes dessas sequências (figura 18). As colunas das casas mais tardias contribuem para o reforço da *dimensão pictórica do enquadramento*, em espaços cada vez mais pensados para estimular a visão e a “transparência fenomenal”.



Figuras 15 a 17
Adolf Loos. Apartamento Brummel, Pilsen, 1929. Vista da zona de articulação entre salas.
Le Corbusier. Villa Savoye, Poissy, 1931. Vista para o jardim.
Ludwig Mies van der Rohe. *Neue Nationalgalerie*, 1969. Junção entre coluna e estrutura da cobertura.



Figura 18

Villa Müller, 1930. Vista para o núcleo da casa a partir da sala principal.

Exemplo do contributo da coluna para diluir a rigidez de compartimentação entre espaços, reforçando, alternativamente, as relações visuais entre eles. A ligação entre colunas, vigas e teto é feita de modo distinto ao que se verificava nas primeiras casas de Loos. Nos exemplos tardios da obra loosiana, as vigas e o teto têm o mesmo revestimento, diferente do das colunas, que se destacam visualmente também por esta característica. Considera-se, como tal, que a coluna loosiana reforça progressivamente o seu carácter de pontuação das relações visuais entre espaços.

V.03_ O vão

“O jardim francês e o jardim inglês representam dois modos de conceber um conjunto. A composição francesa pretendia ser inteligível, com a simetria a auxiliar a compreensão do princípio regulador do conjunto, por vezes «à primeira vista». O jardim inglês escondia as regras que determinavam a disposição do todo; a descoberta sucedia a pouco e pouco, sendo que [a composição] tinha o intuito de revelar uma série de surpresas [possibilitadas] pelos diversos pontos de vista. O jardim *à l’anglaise* pretendia ser a manifestação de uma liberdade que seria sempre recusada pelo jardim *à la française*. (...)” ¹⁵

A presente tese tem defendido o argumento de que a obra doméstica de Loos manifesta uma progressiva aproximação aos princípios compositivos derivados do movimento pitoresco e da teoria da empatia, articulando-os com as concepções iluministas de clareza e hierarquia. Se a coluna traduz a articulação entre estes dois pólos, na obra de Loos, as suas características encontram-se diretamente ligadas ao modo como o arquiteto formaliza os vãos, os elementos de articulação por excelência. Por outras palavras, existe uma interdependência entre a forma da coluna, a construção das paredes e a concepção dos vãos, num conjunto que constitui o que, neste trabalho, se apelida de *transição*.

As palavras de Didi-Huberman sobre o desejo de eliminação das transições na arte minimalista dão o mote para a interpretação do significado do vão nas casas de Loos. Segundo os argumentos apresentados até ao momento, conclui-se que Loos não propõe uma eliminação extrema da ideia de transição entre os vários espaços das suas casas. Embora, como referido, a espacialidade das villas loosianas se torne progressivamente mais “alveolar”, citando Bernard Cache, pensa-se que o conceito que melhor expressa a evolução dos interiores loosianos é o de *transparência*.

Colin Rowe propôs um conceito dual de transparência que, segundo este autor, pode ser “literal” ou “fenomenal” ¹⁶, ou seja, pode derivar das características físicas dos

15 LUCAN, *op. cit.*, p. 318. Quanto ao princípio de apreensão do conjunto a partir de um único ponto, leia-se as seguintes palavras: “Denis Diderot (1753 – 1784) (...) definiu a palavra composição sublinhando a questão da unidade, tendo usado a pintura como exemplo: «Um quadro bem composto é uma entidade unitária contida [ou “apreendida”] num único ponto de vista, e na qual as partes confluem para um objetivo comum (...)” *Idem*, p. 23

16 “«Se vemos duas ou mais figuras que se sobrepõem, e cada uma reclama para si a parte sobreposta que lhes é comum, encontramos-nos ante uma contradição das dimensões espaciais. Para a resolver, devemos assumir a presença de uma nova qualidade ótica. As figuras em questão estão providas de transparência: ou seja, podem ser interpretadas sem que se produza uma destruição ótica de nenhuma delas. (...) A transparência implica a percepção simultânea de distintas localizações espaciais.» (...) mediante esta definição, o transparente deixa de ser o que é perfeitamente claro para se converter no claramente ambíguo.” ROWE; SLUTSKY, “Transparencia literal y fenomenal” In *op. cit.*, p.156 (o autor cita inicialmente KEPES, Gyorgy, *Language of vision*, 1944)

materiais de construção ou, no segundo caso, das relações de profundidade aparente entre elementos num determinado espaço. De acordo com o que tem sido exposto, verifica-se que Loos privilegia claramente esta segunda conceção de transparência, dispondo formas *literalmente opacas* de modo a sugerir a ambiguidade de que fala Rowe (figura 19). Neste sentido, pode dizer-se que os vãos fundamentais das casas loosianas não são as janelas externas, mas os vãos interiores que permitem a ligação entre os vários espaços, uma vez que é através deles que se estabelecem as relações fundamentais das casas de Loos. Recuperando os argumentos de Alberti, é possível afirmar que a ideia de *janela loosiana* não se refere à janela *literal*, mas sim ao sentido albertiano de quadro que delimita uma história. No caso de Loos, a *história* é comunicada através da transparência fenomenal entre compartimentos dentro dos limites das casas.

Esta ideia é evidenciada pelo facto de, nas villas deste arquiteto, se verificar uma tendência para reduzir a visibilidade para as janelas exteriores, privilegiando-se uma sucessão de vistas dos espaços internos e remetendo as janelas perimetrais para o plano de fundo, secundarizando-as (figura 20) ¹⁷. A prioridade dada ao enquadramento visual dos espaços internos é frequentemente reforçada pela utilização de espelhos situados à altura do olhar, multiplicando as vistas do interior (figuras 21 e 22) e reforçando o valor simbólico da interioridade doméstica. Como tal, o posicionamento e configuração das janelas internas dos espaços loosianos relacionam-se com as ideias pitorescas de variedade e simultaneidade de *cenar*, ou *paisagens*, dispostas em planos sucessivos e apreensíveis a partir de pontos pré-determinados (figuras 23 e 24).

É neste contexto que se compreende o alcance da palavra alemã para espaço, *Raum*, cujas origens já se abordaram ¹⁸. O sentido deste termo não se relaciona apenas com as dimensões mensuráveis do espaço, pressupondo também a ideia de *preenchimento*, ou seja, o princípio de que o espaço não é uma entidade abstrata ¹⁹, mas sim um conceito carregado de associações psicológicas. Daqui deriva a ideia de que enquadrar significa sugerir um sistema de relações entre os constituintes de um dado recinto, como expressa a seguinte passagem:

17 A proverbial passagem atribuída por Le Corbusier a Adolf Loos, que dita que “Um homem culto não olha para o exterior através da janela; a janela [da sua casa] tem vidro fosco; está lá apenas para deixar a luz entrar, não para deixar o olhar passar.” (LE CORBUSIER, *Urbanisme*, 1925, cit. in COLOMINA, op. cit., pp. 74, 75) expressa claramente os princípios de Loos. Beatriz Colomina destaca o exemplo do nicho elevado da “Sala das senhoras”, na villa Moller, a partir do qual “A única vista do exterior que seria possível a partir desta posição [com o corpo sentado de costas para a janela da sala] requer que o olhar atravessasse toda a profundidade da casa, desde a alcova, passando pela sala de estar e a sala de música, que se abre para o jardim traseiro. Como tal, a visibilidade para o exterior depende de uma vista do interior.” Consequentemente “a vista do exterior (...) está contida numa vista do interior.” COLOMINA, op. cit., pp. 78, 79

18 HEIDEGGER, “Building, dwelling, thinking” In op. cit., p. 356

19 Martin Heidegger explora a origem da palavra espaço, nas línguas latinas, referindo os termos *stadium*, *extensio* e *spatium*, que expressam, em graus diferentes, a ideia de que o espaço é um vazio mensurável entre limites. Segundo este autor, a etimologia dos termos *Raum* e “espaço” manifesta a complementaridade dos dois sentidos referidos, o objetivo e o simbólico.



Figura 19

Villa Rufer. Vista a partir da sala de refeições, com a sala de estar ao fundo.



Figura 20

Villa Müller. Vista a partir da sala de refeições, com a sala de estar ao fundo.

Sublinha-se o facto de, na maioria dos espaços loosianos, a visibilidade para as janelas ser secundária comparativamente com o enquadramento das divisões internas. As janelas encontram-se, portanto, num segundo plano, sendo antecedidas por uma vista do espaço interior.



Figuras 21 e 22

Villa Steiner. Vista para a sala de refeições.

Gabinete de Sigmund Freud, Viena.

Em ambos os casos, os espelhos são utilizados como meio de encaminhar o olhar para os espaços interiores. No estúdio de Freud, esta opção é especialmente provocadora, dado o facto de o pequeno espelho estar colocado na janela, acentuando a ideia de escolha entre a expansão para o exterior e o foco no interior.



Figuras 23 e 24
Adolf Loos. Villa Müller

John Soane. Casa-Museu, 13 Lincoln's Inn Fields, Londres. 1813. Perspetiva a partir da Galeria.

“Ao enquadrar a paisagem, a casa integra-a num sistema de categorias. A casa é um mecanismo de classificação. Coleciona vistas e, ao fazê-lo, classifica-as.”²⁰

Dada a progressiva aproximação de Loos às ideias pitorescas de expansão visual e de vista panorâmica, expressa nas salas e terraços das suas casas, tornam-se cada vez mais frequentes os momentos em que é sugerido ao observador que se detenha em “quadros” específicos, de modo a apreender as suas várias profundidades e a relacionar visualmente os vários espaços, articulados numa mesma vista. Esta afirmação não equivale a dizer que, se a arquitetura loosiana tem uma vincada dimensão pitoresca, tal deriva de um processo de projeto no qual Loos concebe, à partida, quadros bidimensionais, posteriormente “transpostos” para o espaço²¹. Ou seja, a ideia de quadro bidimensional não é um ponto de partida, mas sim uma associação feita a partir das relações visuais entre as distintas zonas das casas. Como tal, a progressiva diluição das paredes de compartimentação das divisões internas nas casas de Loos, substituindo-as por uma composição de vazios - de vãos – a vários níveis possibilitada pela complexidade altimétrica do *Raumplan*, tem como resultado uma transparência espacial (“fenomenal”) progressivamente maior nestes edifícios. Assim

20 COLOMINA, *op. cit.*, p. 113

21 “Quem pensa que o pitoresco se preocupa em tornar a vista de uma determinada situação parecida com um quadro [no sentido de “pintura”] interpreta erradamente os aspetos não visuais das imagens (...). Não é incorreto considerar os jardins setecentistas [ingleses] como uma sucessão de imagens, mas será errado considerar que (...) o objetivo [do pitoresco] é o achatamento do fenómeno da experiência visual. Pelo contrário, a imagem era, e ainda funciona como, um estímulo à imaginação espacial. (...) A ‘imagem’ do pitoresco convida-nos a penetrar na vista (...)” MACARTHUR, *op. cit.*, pp. 50, 51



Figura 25
Joseph Mallord William Turner, *Norham Castle, Sunrise*. c.1845

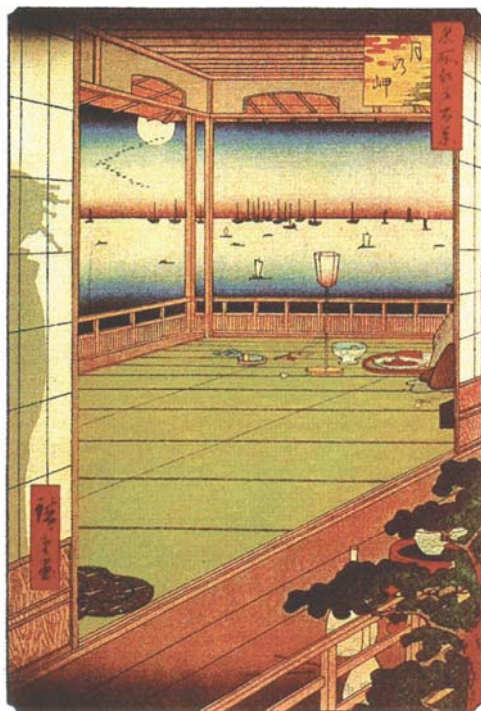


Figura 26
Ando Hiroshige, "Moon-Viewing Point", *One Hundred Famous Views of Edo*. 1857

"Embora o pitoresco seja famoso pela ideia da formação de uma experiência sensorial, a maior parte do seu trabalho baseia-se no tema da diluição da forma do objeto de modo a trazer para primeiro plano a experiência subjetiva. (...) mais do que enfatizar limites, o ponto fundamental [do pitoresco] era diminuí-los ou mesmo eliminá-los (...) O exterior transformava-se num interior, mas o interior também era influenciado pelo exterior; esta relação era, então, dialética." MACARTHUR, *op. cit.*, p.319

se percebe que a consequência desta estratégia de reforço do vão, em substituição da parede, seja o incentivo pitoresco à *imersão na profundidade dos quadros* (figuras 25 e 26), colocando o observador como centro da experiência arquitetônica e abrindo o campo de probabilidades à sua imaginação, a construtora da ideia de espaço, parafraseando August Schmarsow ²².

22 “(...) As nossas sensações e imaginação espaciais [“Raumgefühl” e “Raumphantasie”, respetivamente] motivam a criação espacial [“Raumgestaltung”](...)” SCHMARSOW, *op. cit.*, pp. 286, 287

V.04_ A chegada

“«Em qualquer programa complexo, existem duas partes distintas: eu designo a primeira como *espaços úteis* e a segunda como *conexões necessárias* (...) Os espaços úteis são (no caso de uma habitação) todas as *pièces* onde vivemos (...) os salões, salas de refeição, quartos, escritórios, cozinhas, etc. Mas, para ligá-las, para termos acesso a elas, necessitamos das conexões: conexões horizontais como as galerias, os corredores, as antecâmaras e as passagens; e as conexões verticais por intermédio de escadarias grandes e pequenas. (...) podemos condensar [as “conexões”] com uma palavra geral: circulações. (...) A sua combinação é frequentemente a própria alma da composição [*l’âme meme de la composition*].»²³

A complexidade da articulação espacial que o *Raumplan* introduz no interior das casas projetadas por Loos deriva, como referido, da progressiva redução da importância das paredes na delimitação das divisões, passando esta a ser concebida tendo como base as diferenças altimétricas. No entanto, a ligação entre as várias zonas das casas loosianas concebidas segundo este modelo requer um sistema de circulações tão pormenorizado quanto a própria conceção das salas.

A conceção das circulações entre os espaços internos era uma preocupação fundamental no processo de projeto de Loos, como expressam os seus desenhos de trabalho. É possível verificar, nestes elementos, a onnipresença da ideia de circulação; de facto, no desenho dos cortes e alçados das casas de Loos estão sempre assinaladas, a traço interrompido, as linhas horizontais associadas às cotas de soleira e de teto de cada divisão mas, principalmente, a posição das escadas. Estes elementos estão sempre presentes nos desenhos mesmo que, por exemplo, as escadas assinaladas não se relacionem diretamente com os espaços representados nos cortes (figuras 27 e 28). A constante preocupação em localizar estes componentes de articulação é reveladora da conceção espacial de Loos e da dependência do *Raumplan* na pormenorização do modo de acesso a cada espaço.

Esta constatação confirma, por um lado, a ideia de que o corte é, no método de projeto de Loos, o elemento fundamental da articulação entre divisões (pelo menos no processo prévio à visita à obra que, como apontado, determinava um grande número de alterações aos projetos); por outro lado, atesta que as ideias de *percurso* e de *acesso* marcam definitivamente a conceção espacial loosiana.

23 GUADET, Julien, *Éléments (...), cit. in* LUCAN, *op. cit.*, pp. 166, 167. A ideia da circulação como a “alma da composição” deriva do contexto da arquitetura francesa do século XIX, sendo entendida como um meio de clarificar a lógica do edifício e a hierarquia das suas salas. Adolf Loos herda esta conceção, adaptando-a aos requisitos do *Raumplan* por intermédio das estratégias expostas neste capítulo.

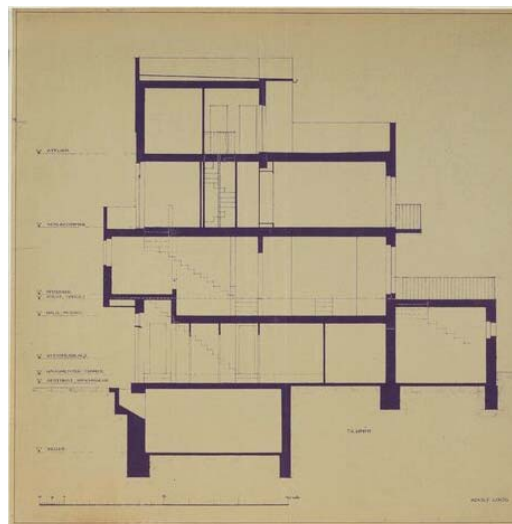


Figura 27
Adolf Loos. Villa Moller
Corte pela sala principal.

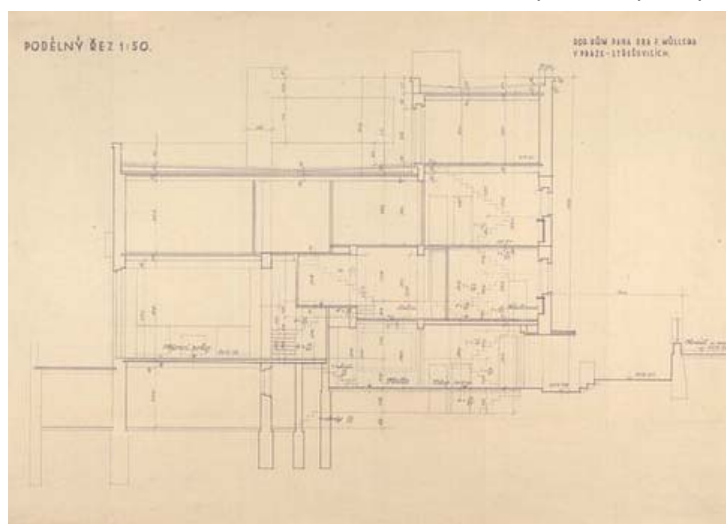


Figura 28
Adolf Loos. Villa Müller
Corte pela sala principal e pelo gabinete de František Müller.

Pensa-se que esta preponderância do percurso na arquitetura de Loos se relaciona com a ideia de “inflexão” e “campo de probabilidade”, inicialmente explorada nesta tese²⁴. Esta associação deriva do facto de as circulações internas, nas casas de Loos, não serem concebidas apenas como meio de ligar as formas da planta, estando intrinsecamente relacionadas com a sugestão da *imagem* dos seus edifícios, ou seja, crê-se que são um meio de propor certas associações imateriais.

Em primeiro lugar, destaca-se o facto de Loos recorrer, desde as suas primeiras obras, a uma separação entre circulações de serviço e percursos relacionados com as zonas sociais (figura 29). Este facto, para além de exprimir preocupações de índole

24 Recupere-se a seguinte passagem de Bernard Cache: “Os pontos de inflexão são singularidades em si próprios, ao mesmo tempo que conferem indeterminação ao resto da curva. (...) a inflexão faz de cada um dos pontos um possível extremo, em relação com o seu inverso (...) Desse modo, a inflexão representa a totalidade de possibilidades, assim como uma abertura, um recetividade, ou uma antecipação.” CACHE, *op. cit.*, pp. 16, 17



Figura 29

Adolf Loos. Plantas das villas Scheu (esquerda) e Rufer (direita), assinalando a diferenciação funcional das escadas.

pragmática, relaciona-se também com a distinção entre os vários ambientes das casas loosianas, uma vez que o arquiteto propõe distintas estratégias de articulação, de acordo com o tipo de espaço que as circulações servem. Verifica-se que existem, nos casos de estudo, três tipos de percurso predominantes: no caso das áreas de serviço, Loos recorre a escadas, frequentemente circulares, que unem apenas os pisos mais técnicos ou mais privados, sem que estes percursos interfiram com as circulações dos restantes pisos; o segundo modelo de circulação nas casas loosianas é a *enfilade* que, sendo mais frequente nas primeiras casas do autor, se mantém nos exemplos tardios da sua obra, particularmente nas zonas dos quartos; em terceiro lugar, Loos propõe a articulação espacial por intermédio de corredores ou vestíbulos, especialmente nos primeiros momentos após a entrada nas casas - como meio de, por um lado, sugerir o referido contraste entre volumetria exterior e espaço interior e, por outro, de introduzir uma primeira filtragem e hierarquização das circulações; por último, Loos articula diretamente determinados compartimentos, reforçando a



Figura 30
Villa Scheu. Vista para a sala principal / sala de música, a partir do nicho da lareira.

ideia de *agrupamento* (figura 30). Destacar-se-ão os três últimos modelos, pela sua relevância para o argumento.

Considera-se que o recurso à *enfilade*, como se verifica na zona dos quartos da villa Müller, por exemplo, tem o objetivo de sublinhar o facto de estas divisões pertencerem ao mesmo âmbito. Por outras palavras, Loos une estas divisões (quartos de casal, das crianças e zonas de apoio) na mesma “célula”, sendo a ligação linear entre elas um meio de reforçar esta ideia e de distinguir a lógica das zonas privadas da das zonas sociais ²⁵.

Agrupar-se-á os dois últimos métodos discriminados, o recurso aos vestíbulos e as transições diretas, uma vez que se considera que ambos servem o mesmo propósito, nas casas de Loos: a criação de um *efeito cenográfico* na chegada às salas principais. Verifica-se, nos interiores loosiano, uma sistemática introdução de “quebras” na sequência espacial entre compartimentos. Estas quebras traduzem-se de duas maneiras distintas: em primeiro lugar, pela utilização recorrente das escadas em “L” nos vestíbulos (*Halle*) (figuras 31 e 32); em segundo, pelo princípio de afastamento entre “visão” e “percurso”.

A aplicação da primeira estratégia tem vários precedentes, nomeadamente na arquitetura da transição entre os séculos XIX e XX (figura 33). Ao introduzir um percurso em “L” nestes espaços, Loos destaca a dimensão cenográfica deste movimento e da relação entre quem sobe ou desce a escada e os observadores que se encontrem no hall. Este tipo de relação é sugerida não apenas nos vestíbulos, mas também nos momentos de acesso às salas principais a partir de uma posição elevada relativamente a estas, como são exemplo a chegada à sala de música da villa Karma ou a *apresentação* das salas de estar nas casas Tzara e Müller (figura 34).

25 Relativamente à ideia de que a utilização da *enfilade* é um meio de homogeneizar o percurso e agrupar as divisões, remete-se para o exemplo, dado por Robin Evans, da reconstituição, por Percier e Fontaine, da planta da villa Madama (c. 1519), cujo projeto original é atribuído a Rafael. Este exemplo demonstra o modo como os arquitetos do iluminismo francês interpretavam a “necessidade” desta estratégia de articulação, no sentido de reforçar a tendência simétrica das plantas e diminuir as suas irregularidades.



Figura 31
Adolf Loos. Villa Scheu.
Vista para a escada do hall.



Figura 32
Adolf Loos. Villa Mandl.
Vista para a escada do hall.



Figura 33
Josef Hoffmann. Villa Henneberg.
Vista para da sala principal.

Pensa-se que o segundo processo - a separação entre “visão” e “percurso” - tem o objetivo de acentuar a preponderância da imaginação do observador na articulação espacial e, conseqüentemente, na criação da *imagem* do edifício. Nas zonas de circulação que funcionam como mediação entre espaços, sugere-se que o observador se detenha num processo de “decisão”. Este momento é sublinhado pelo facto de a informação sobre a sequência dos percursos ser frequentemente omitida - por um lado, pela ocultação dos remates das escadas (figuras 35 e 36) ²⁶; por outro, pelo facto de os percursos encaminharem frequentemente o observador para posições nas quais se sugere uma bifurcação visual.

Através desta desassociação entre o percurso do olhar e o movimento do corpo ²⁷ - ou seja, entre a ligação visual e a conexão física entre as salas -, Loos sugere um sentido de *ambiguidade espacial*. Se a interpenetração visual remete para a

26 Neste aspeto, a abordagem de Loos deriva dos princípios pitorescos inicialmente desenvolvidos na conceção do jardim inglês, como expressa a seguinte recomendação: “«O olhar não deve apreender imediatamente toda a extensão [do jardim] numa direção, devendo ser conduzido com alguma demora para o ponto principal [uma posição privilegiada para a apreensão do espaço]»” WHATELY, Thomas, *Observations on Modern Gardening Illustrated by Descriptions*, 1770, cit. in MACARTHUR, op. cit., p. 321



Figura 34
Villa Müller.

Vista para a zona de mediação entre o núcleo da casa e a sala principal.



Figura 35
Villa Müller. Escada de ligação entre a
o hall e a sala principal (ao fundo).



Figura 36
Villa Müller. Escada de ligação entre a
sala principal e o *boudoir*.

ideia de agrupamento, o facto de a circulação entre salas não ser direta, implicando a passagem por espaços de mediação e percursos raramente dispostos em linha reta, reforça a noção de individualidade de cada compartimento.

Como tal, nas casas em que o *Raumplan* é aplicado com maior complexidade, Loos dificulta a apreensão da lógica organizativa da planta ²⁸, que é tornada menos clara pelas cíclicas rotações do corpo em relação aos pontos de referência da casa. Deste modo, reforça-se a noção de *particularidade*, ou seja, acentua-se a sugestão de que o espaço doméstico é caracterizado por vários momentos e não por uma homogeneidade que possa diluir a apreensão de cada contexto particular. Nesse sentido, pode afirmar-se que o desenho dos percursos nas casas de Loos reforça, em certa medida, a ideia de “posição estática” ou, pelo menos, a noção de “pausa”. Aqui reside o paradoxo da relação entre visão e movimento cinético no *Raumplan*: ao basear este modelo espacial na apreensão do *movimento das formas* a partir de percursos, em certa medida, pré-determinados, Loos aproxima-se da conceção pré-pitoresca de “sucessão de cenas”, o que reforça a afirmação de que a sua arquitetura se encontra na charneira entre paradigmas conceptuais.

27 “(...) O movimento é sempre a forma de relação entre formas que compõe corpos individuais. Se estes corpos são os de indivíduos conscientes, então é introduzido um conceito abstrato (...) na expressividade do movimento(...), [ou seja] a noção de causa e efeito.” (VISCHER, “On the optical sense of form (...)” In *op. cit.*, p. 121) Partindo desta passagem, afirma-se que o planeamento do movimento nas casas loosianas pretende acentuar a imaginação das referidas relações de causa e efeito.

28 John Macarthur descreve nos seguintes termos a relação entre a forma da planta dos edifícios e a experiência que esta poderá sugerir ao observador: “Quanto menos possível for a compreensão da experiência espacio-visual através das coordenadas abstratas da planta, mais [se sugere] a experiência vivencial do edifício (...)” (MACARTHUR, *op. cit.*, p. 157)

V.05_ A ideia loosiana de sala

“Numa das suas diretivas de projeto mais influentes, Ruskin afirma: «Compor é organizar coisas desiguais, e a prioridade é determinar o elemento principal (...) Designe um elemento grande e vários mais pequenos, e agrupe-os bem.»”²⁹

As estratégias de projeto desenvolvidas por Loos na composição interna das suas casas traduzem o sentido das palavras de John Ruskin. Pensa-se que a construção faseada do enquadramento loosiano parte da intenção de clarificar o elemento principal das casas, subordinando as partes à importância deste espaço prioritário: a sala. Sugere-se, em seguida, uma interpretação sucinta da ideia loosiana de sala, percebendo o modo como Loos considerou esta arquétipo espacial.

O presente argumento propôs a fachada como o primeiro elemento do sistema de enquadramento desenvolvido por Loos. As considerações até agora feitas sobre as fachadas loosianas relacionaram-se essencialmente com a sua escala, volume, compacidade e, também, com o modo como a fenestração foi pensada. As características exteriores das casas de Adolf Loos, particularmente a partir da villa Scheu- na qual a expressão volumétrica traduz logicamente o agrupamento das divisões internas -, constituem indícios das relações hierárquicas do interior dos edifícios. Por outras palavras, se os volumes das casas de Loos derivam do agrupamento compacto das células³⁰ (as salas), estas constituem o elemento principal da sua hierarquia. Considera-se, neste sentido, que o cuidado progressivamente maior em especificar as dimensões e posição das janelas, pensadas a partir das características de cada sala, expressa não só a importância conceptual das fachadas de Loos mas, principalmente, a importância da sala como peça fundamental das composições loosianas.

Se a apreensão da fachada pelo observador constitui o primeiro momento da construção do enquadramento (uma construção que não é unilateral, como se tem defendido), poder-se-á dizer que a imersão no ambiente das salas, indiciado pelas fachadas, complementa o processo. A gestão desta imersão deriva, em grande medida, do modo como os percursos internos são desenhados. A este respeito, a separação das circulações de acordo com as funções que servem na casa, e o facto de Loos desenvolver percursos complexos entre os vários compartimentos, constituem

29 RUSKIN, John, *The seven lamps of architecture*, cit. in MEISTER, op. cit., p. 20

30 Considera-se que a ideia de agrupamento de células é permanente na obra doméstica de Loos, tendo-se sublinhado este princípio desde as referências às suas primeiras obras. Se, no caso da villa Karma, esta ideia é particularmente legível nas plantas, a partir da casa Rufer Loos propõe sistematicamente uma regra de associação entre salas. Assim, identificam-se dois agrupamentos habituais nas suas casas: em primeiro lugar, o grupo “sala de estar – sala de refeições”; em segundo, o grupo “sala de leitura / biblioteca - sala das senhoras / dos cavalheiros”. A organização espacial da villa Müller pode ser considerada a expressão mais clara desta ideia.

meios de acentuar a chegada aos momentos cruciais da sequência espacial interna das casas. O facto de as salas principais se encontrarem distantes da entrada, normalmente do lado oposto, não se relacionando diretamente com os primeiros vestíbulos, reforça o efeito de crescendo, de preparação para o referido momento culminante, a chegada à sala principal. Esta ideia tem, por um lado, uma expressão “literal”, dado que as salas sociais das casas de Loos constituem, normalmente, o término dos percursos internos ³¹ e, por outro, uma vertente simbólica uma vez que, deste modo, Loos sublinha a importância da sala como elemento fundamental das suas composições ³².

Considera-se que o princípio de particularidade, ou de particularização, é basilar na conceção loosiana de casa. Verifica-se, nos exemplos estudados, uma preocupação em associar cada compartimento a uma atmosfera específica. Já se referiu a importância da diferenciação dos revestimentos para comunicar esta ideia; no entanto, o valor de cada compartimento também se manifesta, na obra de Loos, pela disposição do mobiliário nas diferentes divisões, assim como na distinção entre salas para funções específicas e as chamadas “salas de estar” ³³.

Nas casas estudadas, a importância das grandes salas de estar que rematam os percursos internos é reforçada pelo facto de estas serem, a vários níveis, excecionais nos interiores loosianos. Em primeiro lugar, pela amplitude, sublinhada pelo seu pé-direito mais alto do que o de qualquer outra divisão (figura 37); em segundo lugar, pelo facto de as salas principais, normalmente dispostas a toda a largura das casas, assumirem uma posição dominante na planta e, consequentemente, nas fachadas;

31 Beatriz Colomina sublinha a seguinte característica das salas de Loos, relacionada com o modo como se processa a entrada nestes espaços: “(...) a organização destes espaços e a disposição de mobiliário embutido (...) parece dificultar o acesso [às janelas e, por extensão, à expansão do olhar para o exterior da casa]. [Verifica-se que Loos] coloca sofás sob as janelas, como meio de posicionar os ocupantes de costas para estas e virados para a sala. (...) Além disso, após entrar num interior loosiano, o corpo é continuamente orientado para se virar para o espaço de onde veio, ao invés de para o espaço seguinte ou as zonas exteriores. (...)” COLOMINA, *op. cit.*, pp. 74, 75

32 Note-se, a este respeito, a referida diferença entre a articulação através de enfilades, à qual Loos recorre particularmente nas zonas de quartos, agrupando-os, e o modo como se processam os percursos fragmentados (e por vezes redundantes) que ligam as salas das zonas sociais. Através desta diferenciação, torna-se claro o contraste entre as dimensões privadas e públicas, sendo que nesta última Loos acentua a particularidade de cada sala.

33 O conceito de “sala de estar” ter-se-á desenvolvido, segundo John Macarthur, no contexto do movimento pitoresco inglês, como reação à lógica clássica da criação de sequências de salas “temáticas”, como explica a seguinte passagem: “[Humphry] Repton utiliza conscientemente [no seu livro *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, de 1816] a palavra ‘sala-de-estar’ como o neologismo que era no seu tempo. (...) [Robin] Evans demonstra que a ideia de interiores de Repton pode ser entendida como a rejeição das estratégias de planeamento pré-existentes. Nas casas de meados do século XVIII, como Kedleston [Hall], de Robert Adam, o piso principal contém uma sequência de salas de variadas formas e decoração. As salas são articuladas entre si através de enfilades (...) [o que significa que] a progressão pelo circuito criava um contraste entre a uniformidade geral da planta simétrica e (...) a variedade de cada sala. (...) Devemos lembrar que a ideia (...) de uma planta simétrica que criasse uma figura na paisagem circundante requeria um número relativamente grande de salas para criar variedade no circuito [entende-se a expressão “figura na paisagem” como referência à transição entre os ideais palladianos e os princípios pitorescos, representada no trabalho de Robert Adam]. Por contraste, as ideias de Repton sobre a decoração das salas e a sua disposição em suites [ou seja, autonomamente, sem o recurso à enfilade - figura 39]) eram inteiramente flexíveis em termos de escala. Ao enfatizar a experiência visual, a relação entre espaços internos e externos e as múltiplas atividades e territórios dentro de uma sala, as plantas de Repton não requeriam [o recurso a] qualquer figura geométrica reconhecível (...)” (MACARTHUR, *op. cit.*, pp. 141, 142) Pensa-se que a obra de Loos articula estas duas ideias de sala.



Figura 37
Adolf Loos. Villa Müller.
Vista a partir da sala principal para o interior da casa.



Figura 38
Adolf Loos. Villa Moller.
Fachada de rua (esq.), onde se destaca a saliência correspondente ao nicho da sala de refeições (dir.).

por último, pelo facto, já apontado, de a sala de estar constituir o ponto privilegiado para a apreensão da organização geral da casa ³⁴.

O princípio de particularização de cada compartimento revela-se, também, pela transição alternada entre amplitude e contenção. Como referido, os vestíbulos de entrada nas casas de Loos oferecem um contraste relativamente às proporções da volumetria externa. Este efeito de contraste de dimensões é procurado ao longo de toda a sequência espacial. Verifica-se que Loos pontua determinados momentos dos percursos internos com nichos, pequenas varandas ou terraços. Estes elementos exprimem-se no exterior das casas (figura 38), constituindo saliências ou reentrâncias que interrompem a continuidade das paredes externas, tornando menos abstrata-

34 “(...) O planeamento pitoresco baseia-se em omitir e revelar informação espacial e enfatizar unidades visuais. (...) como nos jardins pitorescos, existe frequentemente [nos edifícios influenciados pelos princípios deste movimento] um ponto privilegiado na planta onde a organização geral do edifício é revelada.” *Idem*, p. 157

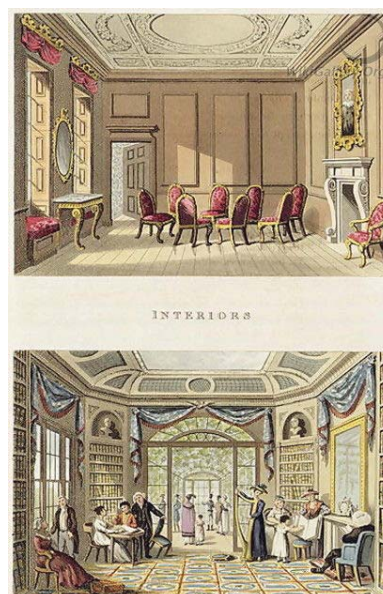


Figura 39
Humphry Repton.
Interiors, 1816.

por remeter para os ambientes internos das casas - a forma tendencialmente paralelepípedica dos edifícios. A sequência entre salas, nichos e terraços constitui o fundamento da seguinte ideia: os terraços constituem, como as salas, momentos culminantes do sistema loosiano de enquadramento.

As plantas das casas de Loos tornam-se, como referido, progressivamente menos compartimentadas no sentido ascendente. Pensa-se que Loos constrói, a este nível, uma relação de contraste cíclico entre as várias salas: a partir dos vestíbulos de dimensão contida circula-se no sentido das salas de estar, compartimento amplo dos pisos sociais; a progressão ascendente a partir deste espaço é marcada, de novo, por salas de menores dimensões (quartos, salas privadas dos habitantes das casas e zonas de serviço); o percurso ascendente termina, por contraste, com a chegada a um terraço panorâmico, uma sala ampla a céu aberto (figura 40) que constitui um momento de expansão do alcance visual para a paisagem envolvente, cujo impacto é reforçado pelo contraste com a lógica interna que antecede este momento.

Em suma, propõe-se o argumento de que a sala é o elemento simbolicamente mais importante dos interiores loosianos, sendo que as estratégias de projeto aplicadas por Loos confluem no sentido de acentuar a sua importância ³⁵ e de a enquadrar física e empaticamente.

35 “A teoria da sala foi aprimorada quando se estabeleceu uma relação [da ideia de sala] com uma dimensão explicitamente espacial: «O objetivo prioritário da arquitetura é a conformação do espaço; como tal, a forma mais simples de construção será uma sala única. A sala é o núcleo e ponto de partida para a composição (...). Pode dizer-se que a disposição das salas numa sequência lógica é o primeiro objeto da composição arquitetónica. A sua combinação harmoniosa com os vestíbulos necessários, circulações, pátios e outros elementos de modo a atingir um todo unificado é o propósito final da composição. (...)” CURTIS, Natahaníel Cortland, *Architectural Composition*, 1923, cit. in LUCAN, *op cit.*, p. 224

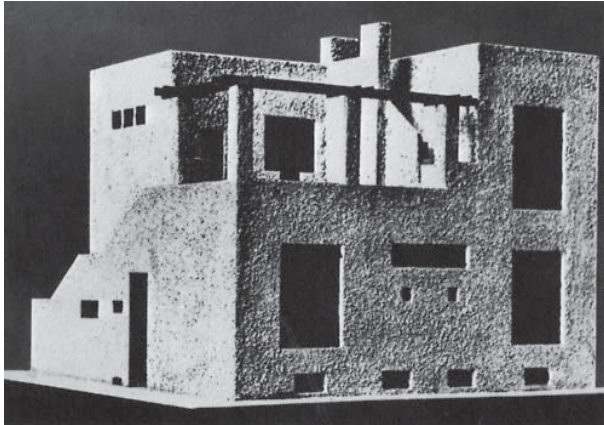


Figura 40
Adolf Loos.
Pormenores dos terraços das villas Moissi (projeto não realizado), Winternitz (Praga) e Müller (Praga).

Considerações finais

“A arte, no seu estado mais sublime, detesta a exegese (...), evita-a. Esconde-a por trás dos motivos mais gerais e puramente humanos, escolhendo deliberadamente os temas mais simples e mais familiares. [A arte] Considera estes temas (...) somente como o meio para atingir um fim que é, por si só, suficiente.”¹

Em todas as épocas se intersejam influências, acontecimentos contraditórios, eventos singulares. Todos oferecem pontes para o tempo presente e oportunidades de relação entre as idiossincrasias de um determinado contexto e a visão abrangente que uma leitura histórica possibilita. Este ponto prévio não impede que se considere determinados períodos da história como especialmente relevantes. Crê-se que este processo de seletividade é natural, mesmo na conjuntura de um exercício académico abrangente e, desejavelmente, rigoroso. É neste contexto que o presente trabalho destaca a obra de Adolf Loos, pelo facto de esta manifestar uma coexistência notável entre os princípios que permitem construir, na contemporaneidade, um conceito de “enquadramento”. Assim se compreende que as palavras de Goffried Semper, acima citadas, sejam entendidas como a síntese da ideia fundamental da presente tese.

Entende-se que “enquadrar” significa sugerir e não necessariamente narrar. Nesse sentido, considera-se que o enquadramento não parte de qualquer pré-determinação ou que, pelo menos, este não se consuma apenas pelos pressupostos de uma hipotética “narrativa arquitetónica”. Pensa-se que a obra de Adolf Loos representa uma manifestação desta ideia.

De acordo com os argumentos expostos neste trabalho, poder-se-á dizer que o sistema loosiano de enquadramento se baseia nos seguintes princípios fundamentais:

- A tendencial invariabilidade do volume exterior, um elemento de autorreferenciação e de reforço do princípio loosiano de integração do carácter exterior das casas numa lógica cultural abrangente;
- A ideia de contraste, aplicada a várias dimensões do projeto;
- A compartimentação, manifestada quer nas separações físicas entre espaços internos, quer na definição das suas atmosferas;
- A centralidade, o princípio fundamental da articulação física entre compartimentos;

¹ SEMPER, *Style in the Technical and Tectonic Arts (...)*, p. 81

- O foco na coreografia dos percursos, de modo a acentuar o momento de chegada às salas;

- A dualidade entre a rigidez dos perímetros das casas e a tendencial diluição dos limites visuais entre os seus espaços internos, como modo de sublinhar o plano de fundo, ou seja, a história da vida doméstica dos seus habitantes.

Estes princípios confluem no sentido de sugerir a ideia de particularidade que se considera ser, em suma, o objetivo implícito do método de projeto de Loos. Interpreta-se este conceito de modo bastante mais abrangente do que à partida para a realização deste estudo. O que inicialmente se entendia como uma ideia cujo único método de expressão arquitetónica seria o desenho dos vãos, ou seja, a opção por enquadrar visualmente uma área mais ou menos extensa, é interpretado, a partir da presente tese, como um processo faseado e a várias escalas. Como tal, um método de enquadramento que procure sublinhar a particularidade de um determinado recinto, como é o caso da arquitetura de Loos, baseia-se na articulação entre o geral e o particular, num processo de permanente estabelecimento de relações.

Nesse sentido, a noção de enquadramento arquitetónico não se limita ao princípio de delimitação de um campo visual ou de seleção de determinado elemento da paisagem como foco do olhar. O enquadramento, no sentido lato, inclui uma dimensão formal mas, também, uma dimensão empática. É, simultaneamente, uma “motivação”, um “processo” e um “resultado.”

Em suma, propõe-se a ideia de que o enquadramento é uma construção bipartida. Da parte do arquiteto, este implica a gestão e a sugestão do vazio. Esta é, como tal, a sua dimensão “disciplinável”, por se basear numa definição consciente dos limites dos recintos (a circunscrição albertiana), na imaginação das sequências espaciais e na consideração do “campo de probabilidades”, ou seja, a gestão dos limites da articulação visual e física entre espaços. Da parte do sujeito que apreende a obra, o enquadramento é o preenchimento desse vazio, completando a criação espacial iniciada pelo arquiteto e materializada nas características reais do edifício.

De acordo com os argumentos explorados, apresenta-se a obra do arquiteto Adolf Loos como um exemplo notável da interiorização e aplicação das diversas vertentes do conceito de “imagem”, fornecendo lições claras sobre como interpretar esta palavra, profusamente citada no contexto da arquitetura contemporânea.

Bibliografia

Bibliografia geral:

- ALBERTI, Leon Battista, *Da pintura*, Editora da Unicamp, Campinas, 1999
- ALLEN, Gerald; LYNDON, Donlyn; MOORE, Charles, *La casa. Forma y diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985
- ARNHEIM, Rudolf, *O poder do centro*, Edições 70, Lisboa, 1990
- AGURRUZA, Jesús Ulargui, *De Richardson a Sullivan*, Fundación Caja de arquitectos, Barcelona, 2007
- CABELLEIRA, João, “Arquitecturas imaginárias. Espaço real e ilusório no barroco português” In *Psiax, Estudos e reflexões sobre Desenho e Imagem*, nº 1, FBAUP, FAUP, EAUM, 2010
- CACHE, Bernard, *Earth moves. The furnishing of territories*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995
- CUSTOZA, Silvano; VOGLIAZZO, Maurizio, *Muthesius*, Electa, Milão, 1981
- DAMISCH, Hubert, *The origin of perspective*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999
- DELEUZE, Gilles, *A imagem – movimento. Cinema 1*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que nós vemos, o que nos olha*, Dafne, Porto, 2011
- EVANS, Robin, “Figures, doors, passages” In *Translations from drawing to building and other essays*, Architectural Association. Londres, 1997
- GALLET, Michel, *Architecture de Ledoux Inédits pour un Tome III*, Demi-Cercle, Paris, 1991
- GRASSI, Giorgio, Heinrich Tessenow. *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milão, 1987
- GRESLERI, Giuliano, *Josef Hoffmann*, Gustavo Gili, Naucalpan, 1983
- HEIDEGGER, Martin, “Building Dwelling Thinking” in *Poetry, Language, Thought*, Routledge, Londres, 1993
- HUYGHE, René, *O poder da imagem*, Edições 70, Lisboa, 1998
- LUCAN, Jacques, *Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2011
- MACARTHUR, John, *Picturesque: Architecture, disgust and other irregularities*, Routledge, Londres, 2007

- MEISTER, Maureen, *H.H. Richardson. The architect, his peers, and their era*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1999
- NUTE, Kevin, *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, Routledge, Londres, 2000
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*, Rizzoli, Nova Iorque, 1980
- PALLASMAA, Juhani, *The eyes of the skin. Architecture and the senses*, Wiley Academy, Chichester, 2005
- PEVSNER, Nikolaus, *Visual planning and the picturesque*, Getty Publications, Los Angeles, 2010
- RABREAU, Daniel, *Ledoux. 1736-1806. L'architecture et les fastes du temps*, William Blake & Co. / Art & Arts, Bordéus, 2000
- RAVE, Paul Ortwin, *Karl Friedrich Schinkel*, Electa, Milão, 1989
- RODRIGUES, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, Edições Afrontamento, Porto, 2013
- ROSSI, Aldo, "Para una arquitectura de tendencia" In *Escritos: 1956 – 1972*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977
- ROWE, Colin; SLUTSKY, Robert, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999
- O'GORMAN, James, *H. H. Richardson: architectural forms for an American society*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987
- O'GORMAN, James, *Three American architects: Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991
- SCHWARTZ, Frederic, *The Werkbund. Design Theory & Mass Culture before the first World War*, Yale University Press, New Haven, 1996
- SEKLER, Eduard, *Josef Hoffmann: 1870 – 1956*, Electa, Milão, 1991
- SEMPER, Gottfried, *The four elements of architecture. A contribution to the comparative study of architecture*, Cambridge University Press, Nova Iorque, 1989
- SEMPER, Gottfried, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica (CA), 2004
- SIZA, Álvaro, *01 textos*, Civilização Editora, Porto, 2009
- SZAMBIEN, Werner, *Schinkel*, Fernand Hazan, Paris, 1989
- KAUFMANN, Emil, "Neoclassical Modernism" In VIDLER, Anthony, *Histories of the Immediate Present. Inventing architectural modernism*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008

- VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *The foundations of architecture. Selections from the Dictionnaire raisonné*, trad. K. Whitehead, George Braziller, Nova Iorque, 1990
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Collins, Londres, 1964 (Edição Original Theodor Ackermann, Munique, 1888)
- MALLGRAVE, Henry Francis; IKONOMOU, Eleftherios, *Empathy, Form and Space. Problems in German aesthetics 1873 – 1893*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica (CA), 1994

Bibliografia específica sobre Adolf Loos:

- CASABELLA. *Rivista Internazionale di Architettura*, , nº 233, Electa , Milão, 1959
- BÖSEL, Richard; ZANCHETTIN, Vitale, *Adolf Loos 1870 – 1933. Architettura, utilità e decoro*, Electa, Milão, 2007
- COLOMINA, Beatriz, “Split Wall. Domestic Voyeurism” In *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, Princeton, 1992
- GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos. Teoria e opera*, Idea Books, Milão, 1981
- KULKA, Heinrich, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Löcker Verlag, Viena, 1979
- LOOS, Adolf, *Escritos*, ed. A. Opel e J. Quetglas, El Croquis, Madrid, 2004
- LOOS, Adolf, *Dicho en el vacío: 1897 – 1900*, COAATRM, Murcia, 2003
- LOOS, Claire, *Adolf Loos. A private portrait*, DoppelHouse Press, Los Angeles, 2011
- LUSTENBERGER, Kurt, *Adolf Loos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998
- MASCHEK, Joseph, *Adolf Loos. The art of architecture*, I.B. Tauris, Londres, 2013
- RISSELADA, Max, *Raumplan versus plan libre. Adolf Loos, Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam, 2008
- RODRIGUES, Ana Luísa, “Entre Vilhelm Hammershøi e Adolf Loos. Uma coincidente condição de modernidade” In *Psiax: Estudos e reflexões sobre Desenho e Imagem*, nº 1, FBAUP, FAUP, EAUM, 2013
- RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l’oeuvre de Adolf Loos*, Pierre Mardaga, Bruxelas, 1982
- SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Arquitectura 1903 – 1932*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996
- VOLKMANN, Barbara; RADDATZ, Rose-France, *Adolf Loos 1870 – 1933. Raumplan Wohnungsbau*, Catálogo de exposição, Akademie der Künste, Berlim, 1983

Sites:

- MUSEUMPRAHY (Villa Müller)

www.muzeumprahy.cz/1253-mullerova-vila

- GALERIA ALBERTINA – Coleção online

www.sammlungenonline.albertina.at

- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA

www.britannica.com

- ARCHITEKTURZENTRUM WIEN

1- www.azw.at

2 - azw.nextroom.at

3 - www.architektenlexikon.at

- SITE OFICIAL DO 13º BAIRRO DE VIENA (HIETZING)

www.hietzing.at/Bezirk

- CATÁLOGO DAS BIBLITOECA DA UNIVERSIDADE DE HEIDELBERG

Katalog für die Bibliotheken der Universität Heidelberg

www.katalog.ub.uni-heidelberg.de

Referenciação das imagens

I_ FUNDAMENTOS

I.02_ O conceito de quadro em três momentos

Figs. 1 e 2 - MACARTHUR, John, *Picturesque: Architecture, disgust and other irregularities*

II_ OS CASOS DE ESTUDO

II.01_ A villa Karma (1903 - 06)

Fig. 1 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

Fig. 2 – www.commonswikimedia.org. 10.04.2015 (imagem editada)

Fig. 3 - VOLKMANN, Barbara; RADDATZ, Rose-France, *Adolf Loos 1870–1933. Raumplan Wohnungsbau*, Catálogo de exposição

Fig. 4 - www.leisuregallery.ca. 10.04.2015

Fig. 5 - atpdiary.com. 10.04.2015

Fig. 6 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

Fig. 7 - www.leisuregallery.ca. 10.04.2015

Fig. 8 – SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Arquitectura 1903 – 1932*

Fig. 9 - Desenhos de autoria própria, a partir da bibliografia consultada

Figs. 10 e 11- SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Arquitectura 1903 – 1932*

Fig. 12 e 13 - LUSTENBERGER, Kurt, *Adolf Loos*

Fig. 14 - www.oberlin.edu. 27.09.2015

Fig. 15 - www.glessnerhouse.org. 13.04.2015

Figs. 16 a 20 - Desenhos de autoria própria, a partir da bibliografia consultada

Fig. 21 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

Fig. 22 - fr.wikipedia.org. 10.02.2015

Fig. 23 – Idem (imagem editada)

Fig. 24 - www.wissenschaftliches-bildarchiv.de. 08.02.2015

Fig. 25 - www.press.uillinois.edu. 12.04.2015

Fig. 26 – www.macfound.org. 13.04.2015

Fig. 27 - www.commonswikimedia.org. 06.04.2015

Fig. 28 - GALLET, Michel, *Architecture de Ledoux Inédits pour un Tome III*

Fig. 29 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

Fig. 30 - SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Arquitectura 1903 – 1932*

Fig. 31 - www.commonswikimedia.org. 26.03.2015 (imagens editadas)

Fig. 32 - SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Arquitectura 1903 – 1932*

II.02_ A villa Steiner (1910)

Fig. 33 - www.villa-koerner.com. 08.10.2014

Fig. 34 - www.mitbestenempfehlungen.com. 03.01.2015

Figs. 35 a 37 – www.sammlungenonline.albertina.at. 20.05.2015

Fig. 38 – www.gallery.asiaforest.org. 03.01.2015

Fig. 39 – Fotografia do autor

Figs. 40 e 41 - Desenhos de autoria própria, a partir da bibliografia consultada

Figs. 42 e 43 - www.sammlungenonline.albertina.at. 20.05.2015

II.03_ A villa Scheu (1912 - 13)

Fig. 44 - Fotografia do autor

Fig. 45 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

Fig. 46 – Fotografia do autor.

Fig. 47 - www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015

Fig. 48 – www.designculture.it. 03.01.2015

Fig. 49 - www.architonic.com. 24.09.2015

Figs. 50 e 51 - Desenhos de autoria própria, a partir da bibliografia consultada

Figs. 52 e 53 - www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015

Fig. 54 - Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada

Fig. 55 - www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015

II.04_ A villa Rufer (1922)

Fig. 56 - www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015

Fig. 57 - GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Adolf Loos. Teoria e opera*

Figs. 58 a 60 - Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada

Figs. 61 e 63- www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015

Fig. 64 - Fotografia cedida por Vera Neves

II.05_ A villa Müller (1930)

Fig. 65 – Cortesia do Centro de Estudos Adolf Loos, Praga

Fig. 66 e 67 – Idem (Imagens editadas)

Fig. 68 – www.housetrained.wordpress.com. 14.07.2015

Fig. 69 - www.muzeumprahy.cz. 14.07.2015

Fig. 70 - www.czechdesign.cz. 25.08.2015

Fig. 71 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 72 – Idem

Fig. 73 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

III_ FORMA

III.01_ Loos e o princípio de formalismo

Fig. 1 – www.studyblue.com. 09.03.2015 (imagens editadas)

Fig. 2 - www.brynmawr.edu. 08.03.2015 (imagem editada)

III.02_ Classicismo, iluminismo e pitoresco na obra loosiana

Fig. 3 - GRASSI, Giorgio, *Heinrich Tessenow. Osservazioni elementari sul costruire*

Fig. 4 - www.sammlungenonline.albertina.at. 20.05.2015

Fig. 5 – www.anthologiequartett.de. 15.12.2014

Fig. 6 - www.arthistory.upenn.edu. 01.05.2015

Fig. 7 – www.oberlin.edu. 26.01.2015

Fig. 9 – www.commonswikimedia.org. 02.07.2015

Fig. 10 - www.commonswikimedia.org. 02.07.2015

Fig. 11 – www.art-magazin.de. 02.07.2015

Fig. 12 - RAVE, Paul Ortwin, *Karl Friedrich Schinkel*

Fig. 13 - www.oberlin.edu. 26.01.2015 (imagem editada)

Fig. 14 – www.wsj.com. 01.07.2015 (imagem editada)

Fig. 15 – www.en.wikipedia.org. 01.07.2015 (imagem editada)

III.03_ O planeamento visual como estratégia de enquadramento

Fig. 16 – PALLADIO, Andrea, *The four books of architecture*, Dover Publications, Nova Iorque, 1965

Figs. 17 a 19 – LUCAN, Jacques, *Composition, Non-Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries*

Fig. 20 – Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada (esquerda); www.sammlungenonline.albertina.at. 20.05.2015 (direita)

Figs. 21 e 22 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 23 – MOLEÓN, Pedro, *John Soane 1753 – 1837 y la arquitectura de la razón poética*, Mairea, Madrid, 2001

Fig. 24 – www.bartlettyear1architecture.blogspot.com. 24.09.2015 (imagem editada)

Fig. 25 – BEAUDOUIN, Laurent; MACHABERT, Dominique, *Álvaro Siza. Uma questão de medida*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009

Fig. 26 – FRAMPTON, Kenneth, *Steven Holl Architect*, Electa, Milão, 2002

III.04_ Disciplinando o pitoresco: As origens do Raumplan

Fig. 27 - www.victorianweb.org. 23.09.2015 (esquerda); www.studyblue.com. 23.09.2015 (direita)

Fig. 28 – BARNABEI, Giancarlo, *Otto Wagner*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985 (esquerda); TREVISIOL, Robert, *Otto Wagner*, Editori Laterza, Roma, 1997 (direita)

Fig. 29 – SEMBACH, Klaus-Jurgen, *Henry Van de Velde*, Thames & Hudson, Londres, 1989

Figs. 30 e 31- CUSTOZA, Silvano; VOGLIAZZO, Maurizio, *Muthesius*

Figs. 32 – GRESLERI, Giuliano, *Josef Hoffmann* (esquerda); SEKLER, Eduard. *Josef Hoffmann: 1870 – 1956* (centro e direita)

Fig. 33 - SEKLER, Eduard, *Josef Hoffmann: 1870 – 1956*

Figs. 34 e 35 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

Fig. 36 – NUTE, Kevin, *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*

Fig. 37 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

IV_ IMAGEM

IV.01_ Loos pelo olhos de Alberti

Fig. 1 – www.padovacultura.padovanet.it. 11.09.2015

Fig. 2 – www.wga.hu. 14.05.2015

Fig. 3 – www.en.wikipedia.org. 11.09.2015

Fig. 4 – www.studyblue.com. 11.09.2015

Fig. 5 – www.commonswikimedia.org. 28.06.2015

Fig. 6 – www.comeniustraveldiary.wordpress.com. 19.08.2015

Fig. 7 – SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Arquitectura 1903 – 1932*

Fig. 8 - www.sammlungenonline.albertina.at. 20.05.2015

Fig. 9 - www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015

Fig. 10 - *Idem*

Fig. 11 – www.muzeumprahy.cz. 06.01.2015

V_ SISTEMA

V.01_ A volumetria exterior e a ambiguidade da fachada loosiana

Fig. 1 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 2 – Fotografia do autor

Fig. 3 - RUKSCHIO, Bukhardt; SCHACHEL, Roland, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*

Fig. 4 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 5 – Cortesia do Centro de Estudos Adolf Loos, Praga

Fig. 6 – Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada (esquerda); www.commonswikimedia.org. 26.03.2015 (direita - imagem editada)

Fig. 7 – Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada (esquerda); www.mitbestenempfehlungen.com. 03.01.2015 (direita)

Fig. 8 – Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada (esquerda); austria-forum.org. 03.01.2015

Fig. 9 – Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada (esquerda); Fotografia do autor (direita)

Fig. 10 - Cortesia do Centro de Estudos Adolf Loos, Praga

V.02_ A coluna como elemento de composição

Fig. 11 - Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada (esquerda); SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Architectura 1903 – 1932* (direita)

Fig. 12 - Desenho de autoria própria, a partir da bibliografia consultada (esquerda); www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015 (direita)

Fig. 13 – www.liamhoughton.com (imagem editada)

Fig. 14 – www.miesbcn.com. 26.09.2015

Fig. 15 – www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 16 – Fotografia do autor

Fig. 17 – Fotografia do autor

Fig. 18 - Cortesia do Centro de Estudos Adolf Loos, Praga

V.03_ O vão

Fig. 19 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 20 - Cortesia do Centro de Estudos Adolf Loos, Praga

Fig. 21 - www.sammlungenonline.albertina.at. 20.05.2015

Fig. 22 – www.samgha.me. 16.09.2015

Fig. 23 - www.urbipedia.org. 06.01.2015

Fig. 24 – DEAN, Ptolemy, *Sir John Soane and the country estate*

Fig. 25 – www.tate.org.uk. 24.09.2015

Fig. 26 - NUTE, Kevin, *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*

V.04_ A chegada

Fig. 27 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 28 – Idem

Fig. 29 - Desenhos de autoria própria, a partir da bibliografia consultada

Fig. 30 - www.sammlungenonline.albertina.at. 21.08.2015

Fig. 31 – Idem

Fig. 32 - SCHEZEN, Roberto, *Adolf Loos. Architectura 1903 – 1932*

Fig. 33 - SEKLER, Eduard, *Josef Hoffmann: 1870 – 1956*

Fig. 34 - www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 35 - Cortesia do Centro de Estudos Adolf Loos, Praga

Fig. 36 – Idem

V.05_ A ideia loosiana de sala

Fig. 37 – www.sammlungenonline.albertina.at. 14.09.2015

Fig. 38 – Idem

Fig. 39 - www.wikigallery.org. 27.09.2015

Fig. 40 – www.atlasofinteriors.polimi-cooperation.org. 06.01.2015 (topo); Cortesia do Centro de Estudos Adolf Loos, Praga (baixo)

PAULO RICARDO DA SILVA GUERREIRO

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

2015